7b
85-B
15603

DER KUNSTHANDEL.

I. u. II. THEIL.

Plaudereien

VON

F. A. ACKERMANN.

Der Kunsthandel.

Plaudereien

von

F. A. Ackermann.

Leipzig.
Verlag von Gustav Uhl.

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/derkunsthandelpl00acke

Der Kunsthandel

von

E. A. Ackermann.

Nicht für Künstler und Kunsthistoriker, auch nicht für die gewiegten Praktiker unseres Standes schreibe ich die nachstehenden Ausführungen nieder; sie verdanken vielmehr der Anregung des Verlegers ihre Entstehung, der gleich seinen Abhandlungen über die Praxis des Buchhandels auch solche über den Kunsthandel für die jüngere Generation dieses Standes in möglichst unterhaltender und belehrender Form von mir zu erhalten wünschte. Der Kunsthändler, sei er Verleger oder Sortimenter, lernt nie aus; deshalb erwarte man von mir nichts Vollkommenes, sondern begnüge sich beim Studium dieser Blätter mit den für unseren Beruf nützlichen Winken, die ich nicht in der allzu trockenen Form aufgebauschter Theorien, sondern in anregenden Causerien von mir zu geben bemüht bin. Ich erspare mir deshalb auch eine langatmige Einleitung und greife nicht auf eine langwierige Geschichte des Kunsthandels zurück. Jedermann kann sich darüber im erstbesten Konversationslexikon Belehrung schaffen, und Jedermann weiß, daß, gleich wie der Buchhandel seine Entstehung und seinen stufenweisen Aufschwung der Erfindung Gutenbergs verdankt, auch die Geschichte des Kunsthandels mit der Kupferstechkunst (1440) beginnt. Denn was vor dieser Zeit die edele Kunst des Holzschnitts in ihren Anfängen leistete, war noch nicht geeignet ein Kunsthändlergeschlecht in's Leben zu rufen.

Die ersten Kunsthändler waren die Künstler selbst, auch die Malerradierer, die (wie Rembrandt) ihre Blätter selber aus der primitiven Handpresse hervorgehen ließen und sie von Haus zu Haus an den Mann zu bringen trachteten. Dann war es die Kupferstechkunst, welche, vereint mit der Holzschneidekunst, hauptsächlich in England, Holland und Deutschland das Ge-

schlecht der Kunsthändler zeitigte. Diese bezogen mit den Buchhändlern die Messen von Frankfurt und Leipzig, wo sie, wie noch heute in vielen Städten, ihre Jahrmarktware engros und durch Kolportage auf offener Straße verbreiteten. Daß auch damals schon Veränderungen an Druckplatten vorgenommen wurden, zeigt uns der bekannte Lübecker Buchdrucker Johann Ballhorn (1531), der den gespornten Hahn auf dem Titelbilde seiner Fibel in einen eierlegenden Hahn verwandelte; — daher der Ausdruck „verballhornisieren", der sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Erst mit der Erfindung der Lithographie (Alois Senefelder 1806, farbige Blätter 1826) beginnt der eigentliche moderne Kunsthandel; dieser gelangt um die Mitte unseres Jahrhunderts zu seiner Blüte mit der Erfindung der Photographie, welche in allen ihren Nebenerscheinungen und Abarten eine Umwälzung im Kunsthandel und in der Produktion und Reproduktion hervorbrachte, leider aber auch die so vornehme Stecherkunst und den alten soliden Holzschnitt in den Hintergrund brachte.

Das ist in Kürze meine Geschichte des Kunsthandels; wer sie besser begreifen und studieren will, der versenke sich liebevoll in die Künstlerbiographien und Künstlermonographien von Anbeginn bis auf die Jetztzeit und nicht minder in die Werke der Peintres-Graveurs.

Als die Stecherkunst in höchster Blüte stand, bildete sich ein internationaler Kunsttauschverkehr von selbst in Paris, London, Antwerpen, Amsterdam und den italienischen Städten. Um diesen historisch zu würdigen, bedarf es keiner Kunsthändlernamen jener Zeit, sondern man unterrichte sich im Kunstantiquariat der Jetztzeit, dann kommt von selbst das historische Bild des Kunsthandels, welches vornehmlich mit dem früher eigentümlichen Betrieb des Gemäldehandels verwachsen ist, denn die eigentlichen Kunsthändler waren die Liebhaber und Künstler selbst. Im Uebrigen wird sich jedem Leser aus den nachfolgenden Kapiteln ein kleines Bild der Geschichte des Kunsthandels wohl im eigenen Kopfe von selbst weiter kristallisieren.

Kunstverständnis.

Wer ein guter Kunsthändler werden will, muß bemüht sein, sich ein gediegenes Kunstverständnis, nicht zu verwechseln mit Kunstkenntnis, anzueignen, wenngleich beide Begriffe eng mit einander verwandt sind. Das Kunstverständnis begreift die richtige Würdigung der Entstehung, der Technik, die Unterscheidungslehren in der Vervollkommnung

in sich. Die Kunstkenntnis beruht mehr auf dem geistigen Erfassen, welches die Kunst des Bildners zur Erscheinung bringt. Aus beiden zusammen entspringt das Kunsturteil. Aber weder Kunstverständnis noch Kunstkenntnis lassen sich aus der Theorie erlernen. Man kann Kunstgeschichte studieren, auch vieles über Kunst lesen, man kann die Epochen und Stilarten sich genau einprägen, aber die Kunstkenntnis läßt sich aus Bücherstudium nicht erlernen; es gehört zu ihrer Erlangung eine gewisse individuelle Begabung, das Fassungsvermögen, um zu einem richtigen Kunsturteil zu gelangen. Dieses Fassungsvermögen ist nicht allen Menschen verliehen, und nicht immer vereinigt sich Kunstkennerschaft mit einem großen Geldbeutel; es ist ein Irrtum zu glauben, daß ein reicher Sammler zweifellos auch ein großer Kunstkenner sein müsse, blos weil er die Mittel hat, sich eine Gemäldegalerie, eine wertvolle Kupferstichsammlung anzulegen und sie zu erweitern.

Lenbach spricht in seinen Lebenserinnerungen seinem Wohlthäter, dem Grafen Schack, der ihm so manches Bild abkaufte und in seiner bekannten Gemäldegalerie Böcklin und Schwind zu hoher Geltung brachte, jedes Kunstverständnis ab, was allerdings nicht zu billigen ist. Man vergleiche Schacks Buch: „Meine Gemäldesammlung".

Der bekannte 48er Politiker und nachmalige Bundestagsgesandte und Minister J. H. Detmold schrieb (Hannover 1833, neue Auflage 1845) ein Büchlein: „Anleitung zur Kunstkennerschaft", welches eigentlich ein Lokalscherz voll frischen Humors und einschneidender Satire war. In neuerer Zeit schrieb auch Otto von Leixner ein ganz amüsantes Heftchen: „Die Kunst, binnen 24 Stunden ein gewiegter Kunstkenner zu werden". Obwohl beide Werke eigentlich nur eine drollige Anleitung geben sollten, als Kunstkenner zu gelten, zu scheinen, so kann man doch daraus lernen, daß das Kunsturteil bei vielen Menschen nur auf Anmaßung beruht. Beide Autoren geißelten damit den bornierten Unverstand, der nur durch Worte und bramabasierende Redensarten sich anmaßt, sofort als gewiegter Kenner in der öffentlichen Meinung zu gelten und durch ein paar laut hingeworfene Brocken protzig sein Urteil als das allein richtige anerkannt sehen will. Der Bildhauer Dannecker, der Schöpfer der Ariadne auf dem Panther in Frankfurt, klagte in einem Briefe an Schiller namentlich über die vorlaute Ignoranz hochgestellter Persönlichkeiten, welche die Kunst zu verstehen wähnen, nur weil sie in der Jugend ein wenig Zeichnen

gelernt haben, und da sie groß sind, einfach sagen: „Das ist schön!“ (Springer, „Bilder a. d. mod. Kunstgeschichte“ II. 382). Diesem gegenüber stellen sich die Künstler von heute auf den Standpunkt, daß die Fähigkeit, Kunsturteile zu fällen, nur die Künstler besitzen, daß die Kunstkritik nur von ausübenden Künstlern geübt werden könne. Das ist aber ein Irrtum! Jeder Künstler bedarf eines Kritikers, er vermag ohne ihn nicht zu arbeiten; die Kritik ist die Würze für sein Schaffen und das umsomehr in jetziger moderner Zeit, wo Geschmack, Anschauungen, Richtungen sich verwirrt haben und wo nicht selten das entreezahlende Publikum der beste und ausschlaggebende Richter ist. Hiernach wird es für den jüngeren Berufsgenossen des Kunsthandels angebracht sein zu fragen, auf welchem Wege man die wahre, die gediegene Kunstkennerschaft erlangt.

Die Antwort auf diese Frage ist nicht leicht; ich will mich nicht vermessen und behaupten, sie erlangt zu haben, aber ich glaube die Frage richtig beantworten zu können. Wer sich nämlich im Betrachten eines Gemäldes, einer Zeichnung, eines Stiches nur durch die Eindrücke leiten läßt, welche dieselben auf unser Herz und Gemüt machen, der ist noch weit vom Ziel. Die Kunst in allen Gebieten, in den bildenden und in den darstellenden Zweigen wie im Bereich der Töne will ja, und besonders heutzutage, strenge unterschieden sein in Idealismus und Realismus (Impressionismus). Ein gewiß hoher und erhabener Grundsatz ist: Die Kunst soll in erster Reihe das Menschenherz erfreuen, erwärmen, begeistern, rühren, packen, erheben, beglücken, aber niemals abstoßen. Aber de gustibus non est disputandum oder um mit Fritz Reuter zu reden: „Wat den ein'n sien' Uhl', is den Annern sien Nachtigall,“ — und es ist ein weiter Weg von dem Idealismus der gebildeten Köchin, die sich für einen Neu-Ruppiner Bilderbogen begeistert, weil sie darin vielleicht eine Figur entdeckt hat, die so ganz „ihrem Schorschl“ gleicht, bis zu dem Sammler Rembrandtscher Stiche. Beide sehen ihr Ideal verwirklicht. Aber trunkene Überschwänglichkeit vereinbart sich schlecht mit dem Materialismus. Jene sieht mit anderen Augen als dieser, so daß dem scheinbar richtigsten und besten Leitstern des Menschenherzens Idealismus und Impressionismus (Naturalismus) als zwei sich bekämpfende Gewalten in wahrhaft vernichtender Weise gegenüberstehen und man durch der Parteien Kampf verwirrt sich oft fragen muß: „Was ist überhaupt schön?“

Ich glaube verstanden zu werden, wenn ich sage, daß ein idealer

Gedanke in der bildenden Kunst wohl mit realistischer Technik, aber niemals mit realistischer Auffassung gemalt werden darf (denn ein Gretchen, das eher einer Küchenmagd oder einer Grisette gleicht, ist eben kein Gretchen!) und umgekehrt, daß ein realistisches Sujet wohl eine ideale Mache, niemals aber eine ideale Auffassung leidet (denn ein Straßenkehrer, wenn er auch mit feinstem Pinsel hingestellt und eine minutiös und zierlich gemalte Staffage um sich hat, darf niemals einen Raffaelskopf tragen!). Der Naturalist in der Landschaft, der von vornherein nicht der anmutvollen Poesie der Naturschönheit huldigt, wird Hügel, Thal, Wald, Feld, Wasser und Wolken wohl zu einer stimmungsvollen Farbenharmonie mit kühnen Pinselstrichen vereinigen, während der Idealist genau dasselbe Motiv mit ganz anderen Augen sehen, ja, das gleiche Moment der Aufnahme, dem Auge des Laien glatt und gefällig vorführen wird. Dieselben Bilder, aber von beiden Künstlern anders gesehen und erfaßt! Unzweifelhaft verdient der Naturalist in einem solchen Falle den Vorzug, wenn er mit breitem Pinsel der Wahrheit huldigt und die Natur so wiedergiebt, wie sie sich augenblicklich zeigt. Er verschmäht nicht den widerlichen Sumpf, die Kloake und die schmutzige Wolke einer Regenlandschaft, wenn es gilt, die ganze realistische Naturwahrheit wiederzugeben, während der Idealist sie durch besondere Beleuchtungseffekte, durch gewisse Lichter und glatte Linien verzuckern wird. Im Grunde genommen ist ja die Hauptsache für Beide, die richtige Stimmung, die passenden Farbenflecke gut und wirkungsvoll nebeneinander zu sehen und die Gesamtabtönung wie aus einem Guß zu geben. Wem von beiden das am besten gelingt, der ist der größere Meister.

Ebenso ist es in der Genremalerei. Ich glaube, daß hier ein noch besseres Beispiel anzuführen notwendig ist und nehme drei naheliegende, bekannte und berühmte Gemälde, welche ihrem Gegenstande nach an die Vergänglichkeit des Irdischen mahnen und trotz des Realismus, der Trauer, der Rührung und des Todes jenem idealen Schönheitsgefühl, allerdings in verschiedener Richtung, durchaus Rechnung tragen. Erstens: Pilotys „Seni vor der Leiche Wallensteins." Hier ist dem Grauen des eben vollbrachten Mordes eine ideale Technik in der Widergabe des Nebensächlichen beigestellt: Die Gewänder von Sammet und Atlas, der schwere Teppich, das glänzende Edelmetall, der funkelnde Brillantring am Finger der Leiche, die Seide des Bettüberzuges, deren Rauschen man zu hören glaubt, verleihen dem Bilde

einen versöhnenden, idealen Reiz. Der Realismus des Gegenstandes ist durch die ideale Mache in der Technik bei der Verwertung des Nebensächlichen gemildert. Zweitens: Muncaczys „Der blinde Milton seinen Töchtern das ‚Verlorene Paradies' diktierend" (nebenbei bemerkt, das beste und bedeutendste Kunstwerk des Meisters). Hier wird, im Gegensatz zu Piloty, die überaus liebliche Auffassung der wehmütigen und rührenden Familienscene durch eine beispiellos realistische, ja fast rauhe Technik ausgeglichen. Wenigstens galt sie damals, als das Bild entstand, für rauh; heutzutage giebt es noch rauhere, pastosere Technik. Drittens: Gabriel Max' „Gekreuzigte, junge Märtyrerin (St. Julia)". Hier wird gezeigt, wie der verkörperte grausame Realismus der armen Gekreuzigten zugleich von einer weihevollen, rührenden Poesie der Auffassung und einer idealen Technik in ihrem ganzen Zusammenwirken getragen werden kann. Ich habe diese drei künstlerisch hoch anerkannten Gemälde der einst so gefeierten Piloty-Schule herausgegriffen, weil alle drei *das* in sich vereinigen, was die allermodernste Richtung hinsichtlich der geistigen Auffassung so gern anstreben möchte, aber nicht ergreifen wird, weil ihr die Poesie, die Wahrheit des Schönen fehlt, welche sie durch die Wahrheit des Häßlichen (oder, wie Rosenkranz sagen würde, durch die Ästhetik des Häßlichen) zu ersetzen trachten, denn das Bizarre in der Kunst der Allegoristen und Symbolisten schreitet heutzutage in der Technik wunderbarer Weise Hand in Hand mit den allergewöhnlichsten und niedrigsten Erscheinungen wie sie der krasse Naturalismus unserer Modernen produciert und oft, recht oft in einer Mache, welche nur allzu deutlich darauf hinweist, daß sie da zu malen aufhören, wo die technischen Schwierigkeiten beginnen.

Alle drei Künstler, der Meister Piloty und seine beiden Schüler Muncaczy und G. Max, haben hier in drei verschiedenen Richtungen gezeigt, daß Realismus und Idealismus in der Kunst sich recht wohl vereinigen lassen. Trotzdem ist der garstige Realismus in Gegenstand und Technik in neuerer Zeit so vorwiegend barbarisch, daß man abermals fragen möchte: „Was ist überhaupt schön?" Und die Antwort, die ich mit Bestimmtheit nicht mehr zu geben vermag, läuft jetzt in manchen Fällen auf das Gegenteil hinaus von dem, was ich oben als Grundsatz aufgestellt: nämlich, daß die Kunst doch wohl nicht die Aufgabe hat, das Herz zu erfreuen, zu rühren, daß vielmehr (wie die Hexen im Macbeth sagen) „Häßlich schön sein und Schön häßlich

sein soll;“ denn die Mache ist jetzt die Hauptsache, der Gegenstand Nebensache, und dem großen, unmündigen Publikum dürfen keine Concessionen gemacht werden.

Begreiflich ist, daß im Publikum unter diesem Widerstreit der modernen Kunsterscheinungen ein verworrener Kunstgeschmack erzeugt und das tiefe Kunstverständnis oder die Kunstkenntnis fast unmöglich gemacht werden. Den jüngeren Berufsgenossen, die sich dem Kunstgeschäfte widmen wollen, ist deshalb nur recht warm an's Herz zu legen, wenn sie ein unbeeinflußtes, richtigleitendes Kunstverständnis und ein sicheres Urteil erlangen wollen, sich einem Studium hinzugeben, welches eine Quelle des reinsten Genusses, der Befriedigung und Freude ist, nämlich dem eingehenden Studium der alten Meister.

Aber wohl verstanden: nicht bei den Gemälden der Alten ist anzufangen, sondern bei alten Stichen und Radierungen; diese sind die beste, ja, die eigentliche Vorschule für das Verständnis der gesamten Malerei, eine lange Vorschule für das sogenannte „Kunstverständnis“, das so viele zu haben glauben, und die doch dabei so sinnlos im Dunkeln tappen.

Wie zu einer gründlichen humanistischen Bildung das eifrige Studium der alten Klassiker erforderlich ist, so ist für den Kunstkenner eine ernste und liebevolle Vertiefung in die Werke der alten Peintres-Graveurs erste Hauptbedingung. Mit Recht aber kann man auch von diesem Studium sagen: „Was Hänschen nicht lernt, lernt Hans nimmermehr“. Denn aschgrau ist alle Theorie, die man, ohne das forschende Auge auf die Kupferstiche der Alten zu richten, aus den Werken von Bartsch, Heller, R. Weigel, Passavant-Andresen, Nagler ꝛc. herauspaukt und unverdauet in sich aufnimmt; nur eine lange, lange Praxis, in jungen Jahren angefangen, und ununterbrochen wie eine tägliche Geistesgymnastik fortgesetzt, führt hier den Blinden langsam auf die sichere Straße. Man treibe Kupferstichkunde an der sicheren Hand der Praxis!

Hier mag eingeschaltet werden, daß das Kunstverständnis oder die Kunstkennerschaft für solche, deren Auge und Sinn noch nicht genügend geübt ist, einen sicheren Probirstein besitzt für das, was wahre Kunst ist, sei sie modern oder alt, und dieser Probirstein, den nur Wenige kennen, der aber recht sicher funktioniert, versagt nur selten seine Wirkung; deshalb möge er hier den jüngeren Berufs-

genossen bekannt gemacht und erklärt werden. Also wohl aufgemerkt!

Wer hat nicht in der eigenen Behausung, die er täglich betritt, an sich selbst die Erfahrung gemacht, daß die an seinen Wänden hängenden Bilder, Stiche, Photographien, ja selbst Möbelstücke, Teppiche ꝛc. garnicht mehr von unserm Auge gesehen werden! Die Macht der Gewohnheit macht das Auge blind. Das Auge geht ohne jeden sinnlichen Reiz der Wahrnehmung daran vorüber. Erst wenn eines oder das andere dieser Bilder, Familienportraits, Photographien, zufällig entfernt worden ist, dann sieht man es, das heißt man vermißt es. Nur was, in Schränken und Mappen aufbewahrt, von Zeit zu Zeit wieder angesehen wird, behält den Reiz der Neuheit. Aber solche Bilder, die man, trotzdem sie täglich, jahrelang an der Wand unseres Wohnzimmers hängen, gerne ansieht, deren stimmungsvoller Reiz unser Auge mit dauerndem Wohlgefallen erfüllt und uns unwillkürlich fesselt, mögen wir auch nur flüchtig dabei verweilen, solche Pièces sind dann auch der sichere Probirstein für eine echte Kunstleistung, für einen wahren Kunstwert, mag der materielle Wert auch nur verhältnismäßig gering sein. Probatum est! —

Wie oft und in welchem Maße auch die mühevoll erlangte Kunstkennerschaft zu Irrtümern und Streitigkeiten unter Gelehrten und Künstlern führen kann, sehen wir nur zu oft aus früherer und neuerer Zeit. Die Kenntnis alter Stiche ist, wie gesagt, eine treffliche Vorschule für die der Gemälde. Form, Tongebung und Sondereigentümlichkeiten haben sich durch sie dem Auge schon eingeprägt, und jetzt kommt die Farbe hinzu. So sehen wir denn auch bei manchen alten Meistern, besonders bei Rubens und Rembrandt, oft das Charakteristische auf den ersten Blick. Bei Rubens ist es das eigene Incarnat seiner Fleischtöne und der sich gerne wiederholende Gesichtsausdruck bei seinen Frauengestalten. Man kann sicher sein, daß man bei mehrfigurigen Bildern dieses Meisters stets sein eigenes, bekanntes Portrait oder das seiner zweiten Gemahlin, Helene Formant, herausfindet. Besonders ist es die letzte, welche uns in ihrer Frauenanmut oft mit schalkhafter Koketterie und einer kräftigen Dosis Sinnlichkeit und Sinnenreiz entgegentritt. In der Wiener Belvedere-Galerie sehen wir Helene sogar total nackt, im Ausdruck Geilheit und Lieblichkeit gepaart. Dabei sind die charakteristischen Merkmale Rubens', besonders an nackten, weiblichen Körperformen, durch eine gewisse Überreife der

Fleischpartien gegeben, welche sich durch eine Art Überquellen der Fetthaut im Fleische z. B. am Fettmuskel oberhalb des Knies zeigen, und weitaus die meisten seiner Frauengesichter haben das liebliche spitze Oval und die Augen der Helene Formant, auch da, wo sie nicht als Modell gesessen. Bei Rembrandt ist das Helldunkel ja ein Hauptcharakteristikum. Seine Portraits erscheinen meistens auf einem nachtschwarzen Hintergrunde, die eine Hälfte des Gesichtes oft grell wie von Lampenlicht beleuchtet, die andere Hälfte im sogenannten clair-obscur, in welchem man das andere Auge und oft die Gesichtscontur erst suchen muß. Auch Murillo hat seine leicht erkennbaren Eigentümlichkeiten: Der spanische Typus seiner Bettelbuben ist auch seinen Jesuskindern, seinen Madonnen (letztere stets ohne Heiligenschein) gegeben. Am wenigsten Charaktereigentümlichkeiten hat wohl Tizian. Enorm schwer für gewiegte Kunsthistoriker sowohl wie für Praktiker ist es, ein neuaufgefundenes Bild genau als absolut echt zu bestimmen. Die größten Experten sind oft auf falscher Fährte, und Beweis dafür mag sein, daß in der Münchner Pinakothek in den letzten Jahrzehnten nicht weniger als vier Raffaels gestrichen wurden, weil es Kopien oder Imitationen sind.

Diese Betrachtung führt uns auf drei eklatante Fälle in der neueren Litteratur- und Kunstgeschichte, die wir, ohne uns in's Breite zu ergehen, hier, weil es gut und nützlich für den jüngeren Berufsgenossen sein wird, erörtern wollen.

Die epochemachende internationale Kunstausstellung von München 1869 vereinigte in einer geschlossenen Abteilung am Königsplatz eine Anzahl der besten Gemälde alter Meister auswärtiger Galerien. Da begab es sich, daß zwei Nebenbuhlerinnen zusammenkamen und vis-à-vis gehängt wurden; Hans Holbeins „Bürgermeister-Madonna" von Darmstadt und dieselbe aus der Dresdener Galerie. Auf beiden Gemälden, gleichartig in der Darstellung, knien der Bürgermeister Jakob Meier von Basel und die Seinen vor der Gottesmutter, beschützt von ihrem Gnadenmantel und gesegnet vom Christuskinde. Nun platzten die Geister in München aufeinander, und Kunsthistoriker wie Künstler theilten sich in zwei Lager. Die Darmstädter Madonna wurde als die ursprüngliche und echte, die Dresdener als eine Kopie erklärt, ob Kopie von des Meisters Hand, oder von fremder Hand blieb unentschieden. Wenn von des Meisters eigener Hand, so durfte man nur von einer Wiederholung sprechen; da die Bezeichnung „Kopie"

eine Arbeit von fremder Hand in sich schließt. Nun kann von einer Kopie schlechterdings deshalb keine Rede sein, weil beide Bilder in der Gesamterscheinung, in Stimmung und Ausdruck verschieden sind. Die Dresdener Madonna steht freier, erhabener da, die Darmstädterin unter einem gedrückten Muschelbogen. Die Frage, ob die Dresdener Nachbildung von fremder Hand, konnte erwogen, aber mit Bestimmtheit nicht entschieden werden. Thatsächlich läßt das Darmstädter Bild den ernst-düsteren Holbein-Charakter nicht verkennen, während die Dresdener freier, klarer, geleckter erscheint.

Vor etwa zehn Jahren nun wurde die Darmstädter Madonna restaurirt und zwar in nicht ungeschickter Weise. Das Bild bekam eine coloristische Leuchtkraft, und der Streit von 1869 wurde aufs Neue angefacht. Dresden protestiert und will die Echtheit seiner Madonna konserviert wissen. Wie dem nun auch sein möge, die Entscheidung, daß die Dresdener Madonna nicht von Holbeins Hand, ist nicht nachzuweisen, aus dem einfachen Grunde, weil — wie dies bei allen Expertisen der Fall — Augenzeugen nicht vorhanden sind, ob Holbein oder ein anderer das Bild gemalt hat. Mit Sicherheit aber ist anzunehmen, daß ein Schüler Holbeins oder ein späterer Kopist wohl die Dresdenerin genau nach dem Original und nicht mit beliebiger kühner Veränderung gemalt, sondern getreu nach des Meisters Vorbild wiedergegeben haben würde. Wer sich für diesen fruchtlosen Streit näher interessiert, dem ist unter Allem, was in dieser Frage geschrieben und gewettert worden ist, die Lektüre der „Holbein-Essay's" von Hermann Grimm auf's angelegentlichste zu empfehlen; er wird finden, daß auch hier, wie bei allen heftigen Kämpfen, die Wahrheit in der Mitte liegt, nämlich daß beide Bürgermeister-Madonnen von Holbeins Hand sind. Dieses Streites der Kunstgelehrtenwelt mußte hier gedacht werden, wenn auch nur als Übergang für den 1891 entbrannten Rembrandt-Streit, der einige Wochen so vielen Staub aufwirbeln konnte und als Beleg dienen mag, auf welch' abschüssige Bahnen sich Kunstkennerschaft und Kunstunverstand begeben können in Fragen, die dem gewiegten Kenner und Praktiker nur ein Lächeln ablocken können.

Im Frühjahr 1891 erschien in der Buchhandlung von J. U. Kern in Breslau ein Buch von einem Privatgelehrten Namens Lautner, betitelt: „Wer ist Rembrandt?", in welchem der Verfasser ungefähr nachzuweisen trachtete, daß Rembrandt nur eine Art Plebejer und

Stümper gewesen und daß fast alle Werke, die unter dem Namen Rembrandt über den Erdboden zerstreut sind und als Meisterwerke gelten, nicht von Rembrandt, sondern von der Hand des niederländischen Malers Ferdinand Bol herrühren. Die Sache wäre einfach und prompt ignoriert worden, wäre nicht das Lautnersche Buch faustdick und mit kolossalem Ernst und einem nicht zu verkennenden Fleiß geschrieben und so in alle Welt geschickt worden und hätten nicht, außer anderen Preßstimmen, sich Max Kalbeck in Wien und Karl Vollrath in Breslau mit einer Überzeugung und einem Feuereifer für diesen Lautner in's Zeug gelegt, die eines Besseren würdig gewesen wären. Es regnete nun eine ganze Litteratur herab und in Folge dessen fanden es die ernsthaftesten Forscher und Gelehrten für nötig, sich für Rembrandt in die Schanze zu schlagen. Um Lautner einen „ehrsüchtigen Schwärmer", einen „Herostraten" zu nennen, wie es von holländischen Kunstgelehrten geschah, war das Buch zu ernst geschrieben, es war ihm kein Mutwille nachzuweisen. Ein Herostrat, der den Tempel der Diana zu Ephesus in den Brand zu stecken versucht, um sich für alle Zeiten einen Namen zu machen, würde sich so viel Mühe nicht gegeben, würde es sich leichter gemacht haben. Aber die Frage selbst: „Wer ist Rembrandt?" durfte ein junger Privatgelehrter ohne Kunststudium, ohne Forschung, ohne genügende Kenntnis der sämtlichen Werke Rembrandts nicht aufwerfen, weil ihm die Grundlage seines Kunsthalbwissens fehlte, die Praxis. Nur an der Hand des praktischen Kunststudiums Rembrandtscher Werke hätte die Frage überhaupt erörtert werden können, — der Mensch Rembrandt war dabei völlig gleichgültig, und Jeder der Rembrandt in seinen Gemälden und zahllosen Radierungen aus der Praxis kennt (Lautner kannte fast nur photographische Nachbildungen und dergl.) sagte sich einfach ohne großen Federkrieg auf die Frage: „Wer ist Rembrandt?" die kräftig schallende Antwort: „Rembrandt ist kein Anderer als Rembrandt Harmensz van Ryn, der größte holländische Maler und Radierer, geboren zu Leiden am 15. Juni 1607 in einem Hause am Weddestag als Sohn des Müllers Harmen Gerritsz, der nach seiner an einem Arm des Rheins gelegenen Mühle „van Ryn" genannt wurde. Und laut schallt und hallt diese Antwort Jedem, auch dem Nichtkunstverständigen entgegen, der unbefangen und mit Liebe für die bildnerischen Erscheinungen durch das Amsterdamer Rykmuseum, durch die Eremitage in Petersburg, durch die Dresdener

Galerie geht und diesen Reichtum an Rembrandt'schen Gemälden bewundernd in sich aufnimmt.

Der junge Kunsthändler aber nehme aus den 1000 Radierungen Rembrandts zuerst ein kleines Blatt heraus, auf welchem der Meister, unter einer Stecherblende sitzend, sich selbst, emsig an einer Radierplatte arbeitend, abgebildet hat. Da sitzt der Gigant unter den Altmeistern, einfach mit einer weißen Zipfelmütze bekleidet, und man sieht es dem liebenswürdigen holländischen Spießer nicht an, welch' ein riesengroßer Künstler, welch ein Genie dort wie eine Biene mit der Radiernadel fleißig schafft. Das Sujet ist auch unseres Wissens von Jerôme gemalt. Dann wird der junge Kunsthändler mit Achtung, mit Liebe für den Riesennamen „Rembrandt" erfüllt werden und verlangen alles zu sehen und zu studieren, was dieser Künstler geschaffen. Darum ist nach dem Anfangsstudium der weiter unten bezeichneten „Deutschen Kleinmeister" zunächst Rembrandt, der unvergleichliche, göttliche Meister, in seinen Radierungen bis in alle Linien, Lichter und Schatten mit und ohne Lupe zu erforschen. Dann erst wird man inne, daß Rembrandt kein anderer als Rembrandt ist und nicht um einen Haarstrich verkleinert werden kann am Namen und Künstlerruhm.

Der Dritte unserer oben genannten Streite, der Shakespeare-Streit, gehört zwar durchaus der Litteratur an, aber er soll auch hier Erwähnung finden, weil wir ein kleines Objekt der bildenden Künste mit in's Treffen führen können. Zu der schon seit Jahren aufgeworfenen Frage: „Ob Shakespeare oder Bacon" ist unser liebenswürdiger sächsischer Dialektdichter Edwin Bormann mit einem ebenfalls faustdicken Buche in die Arena getreten gegen Shakespeare. Bormanns Beweise wagen sich sogar, was bisher noch Niemand fertig brachte, an die bekannten Shakespeare-Portraits, und er sagt, das seien Portraits des Lord Bacon von Verulam, des eigentlichen Verfassers der irrtümlich William Shakespeare zugeschriebenen Dramen.

Es mag und kann im Grunde genommen Allen, die an Shakespeares Dramen sich seit 300 Jahren erfreuten, jetzt nach so langer Zeit gleichgültig sein, ob der Verfasser Shakespeare hieß oder Francis Bacon-Shakespeare, ob Lord Bacon der Verfasser sämtlicher Dramen war, ob er sie nur teilweise schrieb, ob er den Stoff dazu lieferte oder den Schauspieler William Shakespeare nur als Maske brauchte. Erwin Bormann, dessen Forscherfleiß in dieser

Frage gewiß anzuerkennen ist, übersetzt das englische Wort Shakespeare mit „Speerschleuderer“ und meint, dieses Wort sei nur ein von Bacon gewähltes Pseudonym gewesen. Eben so gut könnte man, läge der Fall umgekehrt, sagen, daß William Shakespeare sich des Pseudonyms Bacon, was ja auf Deutsch „Speck“ heißt, bedient hätte. Thatsache ist, daß ein William Shakespeare nachweislich in Stratford am Avon geboren wurde und Schauspieler am „Globe-Theater“ in London wurde, ja, mehr noch: Regisseur und Direktor. Mutmaßungen sind kein Beweis; wir müssen uns bescheiden und anerkennen, daß der Schauspieler Shakespeare auf der Bühne, wo er chargierte Rollen so gut spielte, ein Liebling der Königin Elisabeth war, der er vorlesen oder vortragen durfte. Haben Mutmaßungen in dieser Frage einen Wert, so darf man jetzt nach 300 Jahren auch getrost voraussetzen, daß der Schauspieler Shakespeare, — wenn Bacon als der eigentliche Verfasser von Shakespeares Dramen angesehen werden muß, dessen wackerer Mitarbeiter war und zwar durch eine Art mündlicher Interpretation, durch Extempora, die sich in fast allen Dramen bei Shakespeare wiederholen und hauptsächlich durch Regiegestaltung, und dieses kann in einem Maße geschehen sein, daß man dem Schauspieler Shakespeare getrost die halbe Mitarbeiterschaft an jedem einzelnen Drama zuschreiben darf. Man kann aber über dieses Shakespeare-Bacon-Kapitel Folianten schreiben und kommt doch zu keinem Beweise.

Eines aber giebt zu denken und spricht dafür, daß Shakespeare als Verfasser der Dramen bis auf weiteres in der Litteratur zu konservieren ist. Es entspringt nämlich einfach aus der Frage: War das Londoner Publikum der damaligen Zeit, welches sich doch den Vollgenuß dieser geistreichen Dramen gestatten konnte, so beschränkt, daß es niemals etwas davon gemerkt haben sollte, daß etwa ein Anderer, oder gar der der Bühne nahestehende Bacon der Verfasser sei, und wußte nur Shakespeare allein von der Autorschaft Bacons? Es muß doch wundernehmen, daß ein Lord Bacon bei Abfassung von 20 bis 30 Dramen jahrelang seine Pseudonymität bewahren konnte, ohne daß die neugierige Menge etwas davon gemerkt hätte. War aber Bacon damals als Verfasser der Dramen bekannt, so hätte sich das doch wohl sicher auf die Jetztzeit traditionell vererbt. Nur der Zeitgenosse kann über die Wahrheit sicher unterrichtet gewesen sein, und diese Zeitgenossen rekrutieren sich in erster Reihe aus den mitwirkenden Bühnenmitgliedern und den Rollenschreibern. Nun aber giebt es ein

Portrait Shakespeares, offenbar nach einem Originalgemälde, welches unseres Wissens in keinem Kupferstichkabinet der Welt und in keiner Privatsammlung zu finden ist. Es ist 1623 von Martin Droeshout gestochen und existiert nur noch viermal als wertvollster Schmuck der ersten, 1623 veranstalteten Gesamtausgabe von Shakespeares Dramen in Folioformat. Diese Gesamtausgabe wurde 7 Jahre nach Shakespeares Tode gedruckt und von seinen früheren Theaterkameraden Henningens und Londell herausgegeben. Diese Ausgabe existiert nur noch in 4 Exemplaren, eines erhielt Kaiser Wilhelm im Jahre 1858 in London gelegentlich der Vermählung seines Sohnes von der Königin von England. (Jetzt unter Glas gelegt in der Königlichen Bibliothek in Berlin.) Darin ist nun der wirkliche, um nicht zu sagen leibhaftige Shakespeare abgebildet, und zwar so, wie er uns von anderen Zeitgenossen bildlich überliefert wurde, die diese Ausgabe von Shakespeares Werken garnicht kannten.

Eines anderen Kunststreites mag hier noch gedacht werden, der, unlängst durch die Presse gehend, allerdings nicht vermochte, auch nur ein Atom von Staub aufzuwirbeln, sondern alles für sich hatte, die Carnevalslaune, mit welcher er aufgenommen wurde, zu erhöhen. Ein Schweizer Hôtelier in St. Moriz glaubte und glaubt wohl noch heute, die echte Madonna Sixtina von Raffael zu besitzen. Welch' ein Schatz! Die Dresdener Sixtina muß erblassen vor diesem plötzlichen Wunderwerk. Die Direktion der Dresdener Galerie lehnt jede Konfrontation mit der Nebenbuhlerin ab, aber das macht nichts; bleibt sie doch im Hôtel für alle wallfahrenden Kurgäste ein Gnadenbild — ein Schaustück und für den Wirt eine herrliche Reklame. Die Schweiz soll hie und da künstliche Wasserfälle haben, die nach Belieben aufgezogen und gestoppt werden können; man sagt, man züchte dort künstliche Gemsen, welche Uli oder Gemmi, die Hôtelhausknechte, auf Rollen durch das Buschwerk einer nahegelegenen Berghalde an der Schnur ziehen, zum Staunen der fernrohrbewaffneten Hôtelgäste, die für ihren Pensionspreis auch was sehen wollen; man kann auch auf ausgestopfte Auerhähne und Birkhühner schießen, und bald werden wohl die Gletscher durch elektrisches Licht künstlich glühend gemacht; warum sollte man nicht zur Abwechselung einen ganz frisch restaurierten Raffael zeigen, noch dazu die Lieblingsmadonna des Fremdenpublikums! Und welch' ein prächtiges Objekt für englische Wetten, welch' neue Gelegenheit, den Aberwitz der Halbgelehrten und Kunstfeuilletonisten daran zu

probieren, welch' ein Unterhaltungsstoff an der Table d'hôte für geistreichelnde Alleswisser, und welch' eine Zielscheibe für den Berliner Witz! So kommen wir immer zu neuen Forschungen, ein Ereignis drängt das andere, und wenn das so fort geht, wird im nächsten Jahrhundert wohl irgend ein interessanter Hôtelgast seinen schönen Tischnachbarinnen mit sicherer und überlegener Ruhe nachweisen, daß ein Bismarck eigentlich garnicht existiert habe, daß nur ein hochadeliger Abenteurer diesen Namen angenommen hatte, um seine zeitweiligen Maurer-Handlangerdienste am deutschen Reichsgebäude zu maskieren, oder um nicht als Parvenü zu gelten. —

Gegenüber solchen Erscheinungen in der Kunstgeschichte, bei welchen sich die Kunstforscher streiten um Technik, Malgrund, Jahreszahl und Echtheit gilt die Strophe unseres Dichterheroen, die sich jeder junge Kunsthändler und Kunstfreund hinter's Ohr schreiben möge:

„Nur durch das Morgenthor des Schönen
Dringst Du in der Erkenntnis Land."

Man verzeihe diese Abschweifung, sie war aber wichtig, um daran zu beweisen, wie selbst ernste Meinungsverschiedenheiten sich leicht in Wohlgefallen auflösen, wenn man leidlich verständig und mit klarer Einfachheit zu Werke geht. Diese klare Einfachheit sei der Leitstern für die folgenden Kapitel, und bevor wir zur Kupferstichkunde übergehen, sollen einige kurze Belehrungen über den Kunststil im Allgemeinen vorausgehen, weil damit gleichzeitig die Zeitepochen für unsere Plaudereien gekennzeichnet werden.

Der Kunststil.

Der Kunsthändler muß die nötigen elementaren Anhaltspunkte haben, um die verschiedenen Stilarten richtig unterscheiden zu können. In unserer modernen Richtung finden alle erdenklichen Stilarten, Stilkombinationen und Modethorheiten Anwendung, ein Wirrwarr, vor dem oft selbst Fachleute ratlos stehen. Deshalb sollen hier die hauptsächlichsten Unterscheidungsmerkmale kurz und klar dargelegt werden, die selbst denjenigen jüngeren Fachgenossen des Kunsthandels, welche sich mit dem Studium der Kunstgeschichte schon befaßt haben, immer ein Wink sein werden, um gegebenen Falls sich sofort über den Grundstil klar zu sein.

Im Kunstsortiment mit Fremdenverkehr kann man täglich die

Wahrnehmung machen, daß gar so viele Vergnügungsreisende, die alles sehen wollen, nicht alles richtig in sich aufnehmen und verstehen. Besonders sind es Engländer und Amerikaner, die, ihren Baedeker oder Murray in der Hand, blind umherlaufen, viel fragen, nichts versäumen wollen und die Kunst- und Buchhandlungen als verpflichtete Auskunftsbüreaus ansehen. Es giebt unter den opulent reisenden Amerikanerinnen ebenso schwer reiche wie beschränkte Damen, die sich über alles belehren wollen und dabei die naivsten Fragen thun: ob Schiller noch am Leben, ob er nicht in Boston geboren, da ja seine Werke dort in splendid edition gedruckt seien, ob Goethe noch mehr so gute Stücke geschrieben habe wie „Nathan der Weise" und ob die Nibelungen ein Zwerggeschlecht seien. Manche haben auch den Grundsatz, nur das ansehen zu wollen, was in ihrem guide-book den bekannten Stern hat, wenn auch nicht alle es so gewissenhaft betreiben wie jenes reisende junge Mädchen, das von der Mama gefragt, weshalb sie denn unausgesetzt den jungen Officier betrachte, sehr schlagfertig antwortete: „Weil er einen Stern am Kragen hat, Mama!" — Allah ist groß, und Bädeker ist sein Prophet!

Der Stil ist die Richtschnur für Mode und Geschmack. Seine Unterscheidungslehren sind für Kunsthändler und Kunstantiquare so wichtig wie für Künstler selbst. Haben die Kunstwerke eines Volkes eine gehörige Ausbildung erlangt, so nennt man das „Stil". Die Reihenfolge ergiebt sich in der Kunst- und Kulturgeschichte der Völker einfach wie folgt:

1) Ägypten, 2) Griechenland, 3) Rom, 4) Byzanz, 5) Romanisch, 6) Gothik, 7) Renaissance, 8) Barock, 9) Rokoko, 10) Zopf, 11) Klassizismus, 12) Romantik.

Man muß sich eine Art Mnemotechnik zu nutze machen, das heißt die Einprägung von Schlagworten.

1) Ägypten. Schlagwort: „Lotosblume".

Der ägyptische Baustil, 3000 v. Chr., beginnt mit den Riesenpyramiden, unter denen die von Cheops wohl die größte von den heute noch erhaltenen ist. Wenn uns etwas ganz Außergewöhnliches passiert oder etwas gesagt wird, das unser Staunen, unsere Entrüstung wachruft, so pflegen wir u. A. auch wohl mal die scherzhafte Wendung zu gebrauchen: „Das ist ja, um an den Wänden hinauf zu laufen!" oder auch: „Das ist ja pyramidal!" An den Wänden hinauflaufen ist

nun freilich ein Kunststück, das höchstens die Fliege oder sonst ein Klettertier fertig bringt, bei uns modernen Menschen bleibt es nur beim guten Vorsatz. Den Ägyptern wäre dieser Vorsatz eher möglich gewesen, denn ihre Baudenkmäler hatten schräge Wände. Diese „schrägen Verhältnisse der Außenteile", vom Pyramidenbau herstammend, und die nie fehlende große Hohlkehle des obersten Gesimses sind die ägyptische Eigenart bei allen Bauten. Die einfachen Säulen zeigen als Kapitäl das stets schmuckreiche Ornament der Lotosblume und des Palmblattes, oft in der buntesten Farbenpracht. In der Malerei und Bildhauerkunst ist die Eigenart auffällig, daß fast alle dargestellten Figuren den Kopf im Profil, die Beine wieder von der Seite, die flache Brust oder den Rücken nach vorne zeigen. Menschliche Gestalten mit Vogelköpfen (Osiris und Isis) sind bekannt.

Das Flachornament zeigt mit Vorliebe immer die Lotosblume in allen Phasen ihrer Blüte und Pracht. Ähnlich dem Geschmack der Ägypter ist der einiger anderer Urvölker: Inder, Assyrer ꝛc. Zur Veranschaulichung der Flach- und Polychromornamente aller Völker dienen vorzüglich die folgenden Werke:

Oven Jones, die Gramatik der Ornamente. Racinet, das polychrome Ornament. v. Zahn, Pompeji.

2) Griechenland. Schlagwort: „Dorisch, Jonisch und Korinthisch."

Diese drei Völkernamen bezeichnen den Stil. Die Säulenordnung nebst deren Architektur (Gebälk) besteht aus dem Stuhl, Fuß, Schaft, Kapitäl, Architrav, Fries und Giebel. Diese Bestandteile gelten auch für alle späteren Säulenbauten.

a) Der dorische Stil. — Schlagwort: „Der Dreischlitz" — (Spartha) beginnt 1000 v. Chr. Schwermassige Wucht des Quadergesteins, Ernst und strenge Einfachheit. (Die Propyläen in München). Die dorische Säule hat keinen Fuß; der Schaft hat flache Kanelur und ist kurz und dick. Besonderes Merkmal: Die dreigeschlitzte Hohlkehle im Friese der dorischen Säulenordnung, von welcher auch der bekannte Dreischlitz (Triglyph) im allgemeinen Künstlerwappen hergeleitet sein soll.

b) Der jonische Stil. — Schlagwort: „Die Schnecke" — (Athen) beginnt 600 v. Chr. Gegenüber dem männlichen dorischen Stil leicht, weich und weiblich zu nennen. Hauptmerkmal das Schnecken-

kapitäl, gleich einem gerollten Polster, tiefere Kanelur. Die Gesimse zeigen im Ornament die Eiform.

c) Der Korinthische Stil. — Schlagwort: Akanthusblatt, — beginnt im Goldenen Zeitalter des Perikles, 450 v. Chr., unterscheidet sich von der jonischen Schnecke durch Blätter- und Blumenbekrönung im Kapitäl, wobei das herrliche Akanthusblatt als Hauptmerkmal und Zierde gilt.

In der griechischen Ornamentmalerei ist das sogen. Mäander besonders als Einfassung allgemein, eine in Winkelwendungen sich wiederholende Verzierung ohne Unterbrechung der Linien. Der Name stammt von dem bekannten kleinasiatischen Fluß Mäander, dessen Lauf unzählige kleine und schroffe Wendungen nimmt. Der Stil der griechischen Geräte wird durch Löwenklauen und Lyra gekennzeichnet. Die griechische Bildhauerkunst ist fast ausschließlich durch Darstellungen aus der Götterwelt gekennzeichnet. (Verfall der griechischen Kunstthätigkeit 146 v. Chr. durch die römische Herrschaft).

Der Toskanische Stil. Schlagwort: Etrusker. Übergang zum römischen Stil 700 v. Chr. durch die Etrusker oder Etrurer nach Italien gebracht. Die Etrusker sind die Erfinder des Gewölbebaues. Bogen- und Gewölbebau nebst gewölbten Nischen. Die überschlanken etruskischen Vasen, ein Hauptzweig der damaligen Kleinkunst.

3) Rom. Schlagwort: „Bogen und Säule".

Der römische Stil, 200 v. Chr., hervorgerufen durch griechischen und etruskischen Stil. Hauptmerkmal die Vereinigung von Bogen- und Säulenbau. Die Säulen sind nicht immer Träger sondern meist ornamentaler Ausschmuck der Wandfläche. (Halbrunde Säulen als Pfeiler und Pilaster). Die Säulenkapitäle zeigen die Vereinigung der jonischen Schnecken mit dem korinthischen Blätterwerk (Distel, Akanthusblatt = Compositkapitäl). Die römischen Vasen unterscheiden sich von den griechischen und schlanken etrurischen durch Rundheit, reicheres Ornament, besonders auch der Henkel. Tische und Konsolen stehen auf löwenartigen Gestalten und wie bei den Griechen auf Löwenklauen. Die römische Bildhauerei zeigt, im Gegensatz zu der griechischen Götterbildnerei, vorwiegend die Darstellung ihrer Kaiser und Helden; sonst ist die Technik beider Völker gleich. Die Ausgrabungen in Herkulanum und Pompeji sind zum Teil griechischen Stiles. Mit dem römischen Stil endet der sogen. „klassische" (d. h. mustergiltige) Stil.

4) Altchristlicher Stil und Basilika.

(Übergangsstil zur mittelalterlichen Kunst).

Schlagwort für den altchristlichen Stil: Basilika. Der altchristliche Stil dauert bis zum 9. Jahrh. n. Chr. Die altchristliche Kirche gleicht der römischen Gerichts- und Markthalle (Basilika), ein länglich-viereckiges Gotteshaus mit 3 bis 5 Säulengängen im Innern. Ein Satteldach, dessen Sparren im Innern sichtbar sind, krönt das Ganze. (Bonifaziuskirche in München.) Die Wände sind mit religiöser Malerei al fresco auf blauem Grunde geschmückt.

Der byzantinische Stil, Schlagwort: Griechisches Kreuz, dauert von 500 bis 1000 n. Chr., ein Gemisch von altrömischen und orientalischen Ornamenten, gekennzeichnet durch Hufeisenbogen, Kugelbau, später durch schlanke Minarets (maurischer Stil) geschmückt. (Aja Sophia in Konstantinopel). Grundriß: griechische Kreuzform. Säulenkapitäl stets viereckig, würfelartig. Geschweifte Malereien aber, auf Goldgrund zum Unterschied des blauen Grundes im altchristlichen Stil, sind ebenfalls ein Hauptmerkmal, die Figurenmalerei mit langen Gewändern, schmächtig; am Saum des Gewandes breite Muster in Gold und Edelsteinen.

5) Der romanische Stil. Schlagwort: „Kreisrundbogen".

Romanisch bedeutet die Neugestaltung römischer Überlieferung durch germanischen Geist (12. u. 13. Jahrh.).

Auch die romanischen Kirchen gleichen noch oft den Basiliken, aber statt der Säulen, viereckige massive Pfeiler. Die Halbkreisbogenform an allen Fenstern, Portalen; und auch die Friese und Gesimse zeigen Rundbogen. Die Fenster sind oft durch kleine Säulen geteilt (Doppelfenster). Die Säulenkapitäle zeigen den nach unten abgerundeten Würfel, an der Säulenbasis meist ein Blätterornament. (Beispiele: Die Dome zu Speier und Schaffhausen, Klosterkirche Frauenwörth im Chiemsee, Chorseite des Stephansdomes in Wien, auch die Wartburg, neuerdings die Allerheiligen-Hofkapelle und die neue protestantische St. Lukaskirche in München, letztere Übergang zur Gothik.

6) Die Gothik. Schlagwort: „Spitzbogen".

Sie ist eine Frucht der französischen Romanik im nordöstlichen Frankreich (Normannen). Die Völkerschaft der Gothen hat mit dieser

Benennung nichts zu thun, sie stammt aus Italien, wo man den Stil spottweise „gothisch“ (= barbarisch) nannte, weil man glaubte, nur solche Barbaren wie die Gothen hätten solche Bauten errichten können. Diese Bezeichnung hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten; sie ist die Entwickelung einer echt germanischen Kunstthätigkeit. Ihr Höhepunkt beginnt 1250 und endet 1350. Von hier an bis 1450 entartete Spätgothik. Spitzbogen und Strebepfeiler, eine praktische Stützarchitektur für leichtes Bau- und Mauerwerk im Gegensatz zu den gewaltigen romanischen Mauermassen. Die spitzen, hochstrebenden gothischen Dome mit ihren schlanken Türmen, besäet mit kleinen Nebentürmchen präsentieren sich wie Wunderwerke aus Stein. Im Innenraum das Spitzbogen-Gewölbe, an allen Thüren und schlanken Fenstern wiederum der Spitzbogen. Gothische Kapitäle in Kelch- oder Birnform.

Herrliche Beispiele der gothischen Baukunst: Dome zu Köln, Ulm, Regensburg, Landshut, Frauenkirche in München (unfertige Spätgothik) Straßburger Münster, Rathaus in Lübeck und Braunschweig, Dogenpalast in Venedig. Das gothische Ornament zeigt Weinranke, Epheu, Ahornblatt, Eichenzweiglein, Kohlblätter und in der Spätgothik fast immer die Distel, alle diese Pflanzen mit starken Blattrippen. Die Bildhauerkunst zeigt in ihren figuralen Schöpfungen die charakteristischen zerknitterten Gewandfalten. Die Thürschlösser und Beschläge zeigen die flache Blattform; Pokale und Kelche sind Kirchtürme im Kleinen, aber auch die gebuckelte Form kommt häufig vor.

7) Die Renaissance. Schlagwort: Reformation.

Renaissance in der Kunst ist die Wiedergeburt der Antike, ausgehend von Florenz im alten Etrurien oder Toskanien. Die italienische Frührenaissance (1420—1500) ließ den Dom zu Florenz entstehen. Man merke sich dieses Bauwerk als den Markstein der beginnenden Renaissance. In der Hochrenaissance (1500—1580) erlangt der Palastbau in Italien eine hohe Vollkommenheit. Die halbrunde Kuppel, sogen. Laterne zeigt sich bei Palästen und Kirchen. Die italienische Hochrenaissance heißt auch Stil des Cinquecento (von 1500 ab). Quattrocento nennen die Italiener das Jahrh. von 1400—1499 (also nicht wie wir: 15. Jahrhundert). Cinquecento heißt das Jahrhundert von 1500 bis 1599, (also nicht wie bei uns: 16. Jahrhundert). Die deutsche Frührenaissance (1520—1560) läßt Freiheit in Architektur und Dekoration zu und lehnt sich an gothische Formen besonders

im inneren Ausbau der Zimmer. Vertäfelungen der Wände und des Plafonds. Die deutsche Hochrenaissance beginnt 1560, sie schmückt Fenster, Giebel und Gesimse mit Delphinen, Fratzenköpfen, Hörnern und dergl. Berühmte Überbleibsel der Renaissance sind: die Michelskirche in München, das Heidelberger Schloß, die Bibliothek San Marco in Venedig. Bewundernswürdige Zeugen dieser Periode sind die Städte Nürnberg, Rothenburg an der Tauber, Hildesheim, Lüneburg, Lübeck, Danzig ꝛc. (Bei Aufführung solcher Beispiele ist zu beachten, daß immer nur solche Städte und Bauten genannt werden können, welche wirklich in jener Zeit entstanden. Wollte man alle schönen Bauten der Jetztzeit aufzählen, so kommt die Echtheit des Stils nur in ihrer Nachbildung zur Geltung.) Alles in späteren Jahrhunderten erstandene, auch wenn es strenge im Stil der Renaissance gebildet ist, nennt man Klassicismus z. B. die in diesem Jahrhundert errichteten Münchener Prachtbauten, welche König Ludwig der Erste mit Medicäergüte aus dem Boden wachsen ließ.

In der Renaissancezeit blüht auch die innere Einrichtung der Zimmer vom schwersten Wandschrank bis hinab zum kleinsten Schmuckgegenstande in dieser Stilart. Alles Blattwerk ist kräftig geschwellt, die starken Stengel laufen meistens in eine derbe Volute aus. Das von Löchern durchbrochene Ornament wird wieder von kühn geschwungenen Schweifen durchzogen, Kinderfiguren und Engelsköpfe werden mit Vorliebe eingefügt und gezeigt. Auch die Bildhauerkunst atmet Lebensfreude und Triumph über den abgeschüttelten Bann des Mittelalters und spricht deutlich aus fröhlichen Gesichtern, fliegenden, geschlitzten Draperien und aus der Ausstattung mit Geschmeide, welche Brust und Haupt zieren.

Wir kommen zur Spät-Renaissance, welch rubriziert unter:

8) Barock-Stil. Schlagwort: Ludwig XIV.

Barock heißt „länglichrund, schiefrund“ (1600—1700). Eine Schnecke der Renaissance ist ganz rund, eine Barockschnecke zeigt sich länglichrund und in schief geschweifter Kurvenhöhlung und das beste Wort für Barock im Ornament heißt wohl: Verkröpfung. Die Säulen-, Pfeiler- und Thurmdekoration hat geschnörkelte Knotenauswüchse. Humpengläser und Flaschen sind mit Glasknoten von außen versehen wie Kugelknöpfe. Alles zeigt sich schwerfälliger in der Form, Engelsköpfe werden dickbackig, daher der Name Posaunenengel,

die Wände zeigen schwere dicke Fruchtguirlanden, die Schilder werden oval, leere Nischenornamente sind von einem Gitter übersponnen, die verschlungenen und auslaufenden Ornamente zeigen ein Rollornament, so wie halb aufgerollte, abgeschnittene Fahnenbänder. Das Pflanzenornament verschwindet, Konsolen und Pfeilerkonsolen sind als Barockschnecken geformt, die Stuhlbeine zeigen knotige gewundene Form. Bauwerke der Barockzeit sind die Peterskirche in Rom teilweise und die Theatinerkirche in München.

9) **Rokoko** (oder Spät-Barock.) Schlagwort: Die Muschel.

Rokoko ist die verrücktgewordene und durchgegangene Renaissance, (abgeleitet von Rocaille = Grottenwerk, Muschelwerk), angeblich der Ausruf eines Papageien der Marquise von Pompadour. Was bisher in der Architektur und im Ornament gerade Linien zeigt, wird geschweift, das Hauptcharakteristikum ist die Ungleichseitigkeit. Wenn man eine Fläche mit lauter verschiedenartigen Muscheln belegt oder beklebt, so wird man niemals eine symmetrische Figur erzielen. Jedes Ornament, besonders die Flächendekoration spricht der gesunden Vernunft Hohn. Spiegel- und Bilderrahmen sind wie mutwillig durchlöchert und zerfetzten Spitzenteppichen ähnlich; es überzieht in toller Schnörkelei Wände und Decke. Fliegende Amoretten, flatternde Blumenguirlanden. Die Möbel haben wellenförmige Flächen und geschweifte Krötenbeine. Porzellanmalerei und Zopfperrücke. Die Bildhauerei zeigt fette, aufgetriebene, verrenkte Körperform. Ein reizvolles Rokoko-Überbleibsel ist das Residenztheater in München und als besonderes Juwel die Amalienburg im Nymphenburger Park bei München.

10) **Der Zopf.** Schlagwort: Der Zopf.

Nach heutigem Begriff versteht man unter Zopf kurzweg schlechten, verkommenen Rokokostil. Wenn Rokoko der Rausch der Renaissance ist, so ist der Zopf ihr Katzenjammer. Man begreift unter zopfig alles, was nicht der reinen Renaissance angehört, also auch Barock und Rokoko. Er ist also kein Stil für sich, sondern nur Entartung, Auswüchse einer oft stillosen Phantasie in Form, Farbe und Geschmack. Was der Zopfstil eingeleitet, das wurde auf Befehl Napoleons (Napoleonstil, Imperialstil, Empire-Zeit) strenger durchgeführt und sogleich von der ganzen Welt nachgeäfft. Der Napoleonstil war aber nichts als ein leeres, geistloses Gemisch aller antiken Elemente; eine

eisige Kälte überrieselt den Beschauer, und das kommt hauptsächlich von der hellen, kalten Farbe. Tritt man zum Beispiel aus einem dunkelen, vertäfelten Renaissancezimmer mit seinen grünen Kachelöfen, seinen Butzenfensterscheibchen und seinen Fensternischen und den gemütlichen holzgeschnitzten Wandbänkchen direkt in ein Rokoko-Zopfgemach mit seinen hellgrün getünchten Wänden, seinen hellen Kachelöfen, seinen weißen, goldbrokierten Möbeln, den dünnen Stuhlbeinen und lillaangestrichenen geschweiften Kommoden, so schließt man geblendet das Auge; es wird Einem frostig innen und außen.

Deshalb ist es unfaßbar, wie aus der hübschen, stilreinen und soliden Renaissancemode der letzten 25 Jahre der kalte Rokokozopf seit etwa 12 Jahren so rasend um sich greifen und in allen Farben und Nachäffungen an Haus, Gerät, Kleidung, Bilderrahmen, Buch-einband, Stickerei und Malerei seinen geschmacklosen Einzug halten konnte und durfte. Die Behaglichkeit und Lauschigkeit des Familien-raums ist verschwunden, man sitzt auf einem weißen Stuhl mit dünnen vergoldeten Beinen, der jeden Augenblick zusammenzubrechen droht. die Unterhaltung stockt, das Pfeifchen geht aus, und ängstlich schaut die Hausfrau auf die weißen Rokokogardinen, auf die lichten Tapeten, ob der Tabakrauch sich auch schon angesetzt hat. Nichts traut man sich anzufassen, aus Furcht, es könne Einem etwas unter den Fingern zerbrechen, und der vom Kunsthändler gekaufte Bilderschmuck an den Wänden, der nur Figuren in Reifrock und Perrücke zeigen darf, zerrt uns in die verweichlichte Pompadourzeit der Schönpflästerchen, der seidenen Strümpfe und Schnallenschuhe mit siegellackroten Absätzen (Stöckeln).

Die Bekämpfung des „Zopfes" auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens ist stil- und zeitgemäßer als diese Entartung. Den Zopfgeschmack in den Erscheinungen des Kunsthandels zu bekämpfen bleibt die lobens-werte Aufgabe der neueren Generation der Kunsthändler.

11) Klassizismus. Schlagwort: Veredelung.

Nachdem Napoleons Macht gebrochen war, zeigten sich deutsche Gelehrte und Künstler in dem Bestreben einig, das Wesen der Antike auch von der geistigen Seite zu erfassen und solches in veredelnder Weise auf unsere moderne Zeit zu übertragen. Diese Kunstrichtung, das heißt die Antike in guten Nachbildungen zu pflegen, nennt man Klassizismus. Zu den Förderern dieser Veredelung gehört in erster

Reihe König Ludwig der Erste von Bayern. Die Ludwigsperiode schuf unter Klenze, Gärtner, Zieblandt ꝛc. Bauten in München, welche aus dem Gestein der Antike den Geist der Griechen und Römer wachklopfte. Dieser Klassizismus zeigt uns unter Andern in München die herrlichsten Kopien alter Bauwerke. Für den Jünger des Kunsthandels, welcher der berechtigte Vermittler und Handlanger zwischen Kunst und Leben bleibt, ist es wichtig und interessant genug, diese Münchener Nachbildungen nach berühmten Bauten sich einzuprägen. Beachtenswert als solche sind:

Die Propyläen	=	von außen ein dorisches, von innen ein jonisches Thor.
Die Glyptothek	=	jonischer Stil.
Das Kunstausstellungs-Gebäude	=	korinthischer Stil.
Das Siegesthor	=	Constantinsbogen in Rom.
Die Feldherrenhalle	=	Loggia dei Lanzi in Florenz. (Florentinisch-byzantinisch-romanisch).
Die Residenz (Südseite)	=	Palazzo Pitti in Florenz.
Die Bonifazius-Kirche	=	altchristliche Basilika. (italienisch-romanisch).
Die Allerheiligen-Hofkirche	=	(altchristlich-byzantinisch).
Das Postgebäude	=	pompejanische Halle.

12) Romantik. Schlagwort: Ideal.

Die Romantik hat keinen eigenen Stil; sie nimmt in der Architektur hauptsächlich den romanischen und gotischen Stil als Vorbild und läßt im übrigen der Phantasie freien Spielraum. Aus ihr ist auch der sogenannte maximilianische Stil unter König Max II. unter Riedel und Bürcklein hervorgegangen. (Regierungsgebäude, Nationalmuseum, Maximilianeum). Das Dekorative zeigt außen und innen historische, sowie märchen- und sagenhafte Allegorie. (Schwind, Kaulbach, Schnorr, Spitzweg, Ludwig Richter ꝛc.)

Auch die herrlichen Königsschlösser Ludwigs des Zweiten gehören mehr oder weniger in diese Richtung hinein. Die Burg Schwanstein bei Hohenschwangau ist, von außen wenigstens, Renaissance, im Innern prunken verschiedene Stile, von den Sagen der Edda angefangen bis auf Ludwig XIV. Schloß Linderhof bei Partenkirchen ist Klein-Trianon (Barock), Schloß Herren-Chiemsee eine getreue, fast be-

unruhigende Nachbildung des Schlosses in Versailles bis in die Einzelheiten an Ornament und Bildwerk hinein. Versöhnend und beruhigend wirkt das Stiegenhaus in seiner stolzen, erhabenen Pracht; man glaubt sich in das Zeitalter der Medicäer versetzt; die vornehme Ruhe, vereint mit hellerleuchtendem Glanz des einfallenden Tageslichtes, ist von faszinierender Wirkung und zeigt, was unsere heutigen Künste durch Einfachheit und imposante Erhabenheit vermögen. —

Jeder Kunststil war zu allen Zeiten ein natürliches Ergebnis und ein Spiegelbild seiner Zeit. Ein neuer Stil läßt sich nicht erfinden, er muß von selber sich aus Mode, Geschmack und praktischem Bedürfnis entwickeln, wenn er herrschen will. Die japanische Kunst in Malerei und Gewerbefleiß hat eine zeitlang den Versuch gemacht sich bei uns zur Geltung zu bringen, man acceptierte sie, soweit sie sich dem Rokokogeschmack anpassen ließ, mit ihren bizarren Figuren, fliegenden Reihern, Kiosktempeln, Drachen und abgerissenen Zerrbildern. Das 20ste Jahrhundert wird den Stil der Farbe, den das fin de siècle angetreten, wohl zunächst in Erbpacht nehmen, und die jüngere Generation des Kunsthandels wird sich nicht wundern, wenn statt goldener und schwarzer Bilderrahmen solche sich einführen, die mit grüner, roter, blauer Farbe angestrichen sind. Vielleicht, daß die malenden und zeichnenden Künste den Stil der Zukunft bestimmen. Hierzu mag bemerkt werden, daß in dem Augenblick, wo diese Zeilen niedergeschrieben werden, in Paris sich ein Stil zu kristalisieren beginnt, der sich mit Geschmack inszeniert, und die Urheberin ist keine andere als die vielgenannte Dame, welche sich Sarah Bernhardt nennt. Sie ist im vollen Zuge, mit dem böhmischen Maler A. Mucha, den sie sozusagen in Paris von der Straße aufgelesen, ein Kostümensemble in's Leben zu rufen, welches, obwohl zunächst nur für die Bühne bestimmt, sich in die demnächst herrschende Kleidermode umsetzen wird. Es ist ein sehr geschickt angewendeter Mischmasch von byzantinischem und Renaissancestil, verschönert durch eigenartige Geschmeidepracht um Haar, Stirn, Hals, Taille und Arme. Wenn hier gesagt wird, daß dieser gewandte und geschmackvolle Künstler Mucha von der Straße aufgelesen wurde, so ist das nur insofern wörtlich zu nehmen, als Mucha, noch ehe er Sarah Bernhardt persönlich kannte, einige Straßenplakate (Affiches) ausführte, welche Gestalt und Theaterchik der Künstlerin verbildlichten. Letzere sah diese Plakate, und seitdem ist Mucha durchaus und ganz alleiniger Berater im Bereich von Sarahs Garderoben und Schmuck; er liefert

Zeichnung, Farbe und Faltenwurf. Mucha steht im Zeichen dieses immer noch leuchtenden Gestirns am Pariser Theaterhimmel. Die Zukunft wird weitere Früchte aus diesem Ensemble zeitigen und voraussichtlich ihren Lauf durch die Welt nehmen; denn etwas Geschmackvolleres und eigenartig Imposanteres hat unser Jahrhundert in diesem Genre nicht hervorgebracht als diese Plakate von der Straße.

Das Verlagsrecht eines Teils derselben ist von Ackermann's Kunstverlag in München erworben und in verkleinertem Format in Kupferätzung herausgegeben. Auch die von Hachette in Paris herausgegebene „Mode pratique" weist prophetisch durch hübsch gezeichnete, illustrative Croquis auf diese wohl bald herrschende Geschmacksrichtung im Frauenkostüm hin, in welcher das vielbekämpfte, und doch leider wohl oft recht notwendige Frauenkorsett eine Nebenrolle spielt.

Litteratur.

Kunsthistorische Bilderbogen von Seemann in Leipzig. I. II. . . M. 30,—.
Bode, W., Geschichte der deutschen Plastik (Berlin, Grote) . . geb. „ 15,—.
Buchner, W., Leitfaden der Kunstgeschichte (Essen, Bädeker) . . geb. „ 2,80.
Burckhardt, J., Geschichte der Renaissance in Italien (Stuttgart, Neff) . . . . . geb. „ 16,—.
Dohme, R., Geschichte der deutschen Baukunst (Berlin, Grote) . geb. „ 24,—.
Falke, J. v., Geschichte d. deutschen Kunstgewerbes (Berl., Grote) geb. „ 15,—.
Gurlitt, C., Geschichte des Barockstiles. 3 Abtheil. (Stuttg., Neff) geb. „ 55,—.
Handbuch der Architektur von Sturm, Ende, Baur, Schmitt und Wagner. II. Historischer Teil. Band I/IV. (Darmstadt, Bergsträßer) . . . . . „ 93,10.
Hirth, G., Das deutsche Zimmer der Renaissance (Münch., Hirth) geb. „ 15,—.
Janitschek, H., Geschichte der deutschen Malerei (Berlin, Grote) geb. „ 34,—.
Jessen, P., Das Rokoko in seiner geschichtlichen Entwickelung (Leipzig, Seemann) . . . . . geb. „ 20,—.
Knackfuß, H., Deutsche Kunstgeschichte. 2 Bde. (Bielefeld, Velhagen & Klasing) . . . . . geb. „ 25,—.
Lübke, W., Geschichte der Renaissance in Frankreich . . . . geb. „ 12,—.
„ Geschichte der Architektur. 2 Bde. (Leipz., Seemann) geb. „ 30,—.
„ Geschichte der deutschen Kunst (Stuttgart, Neff) . . geb. „ 22,—.
„ Geschichte der ital. Malerei. 2 Bde. (Ebendaselbst) geb. „ 20,—.
„ Geschichte der Plastik. 2 Bde. (Leipzig, Seemann) geb. „ 26,—.
„ Grundriß der Kunstgeschichte (Stuttgart, Neff) . . geb. „ 17,10.
Ornamentenschatz von Dolmetsch. 85 Tfln. (Stuttg., Hoffmann) geb. „ 25,—.
Semper, Gottfr., Der Stil. 2 Bde. . . . . .
Springer, A., Grundzüge der Kunstgeschichte. 4 Bde. (Leipzig, Seemann) . . . . . geb. „ 6,—.

Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte (Leipzig, Seemann):
I. Alterthum . . . . . geb. M. 5,—.
II. Mittelalter . . . . . geb. „ 5,—.
III. Die Renaissance in Italien . . . . . geb. „ 7,—.
IV. Die Renaissance im Norden . . . . . geb. „ 7,—.
Unserer lieben Frauen Münster zu Freiburg im Breisgau . . geb. „ 80,—.
Winckelmann, J. J., Geschichte der Kunst des Alterthums. (Berlin, Salinger) . . . . . geb. „ 5,20.
Woermann, K., Was uns die Kunstgeschichte lehrt . . . . . geb. „ 4,—.
Lessing, G. E., Laokoon (Halle, Hendel) . . . . . „ —,75.
Schack, Graf A. F. von, Meine Gemäldesammlung (Stuttg., Cotta) geb. „ 4,—.
Wollmann, Geschichte der Malerei. 2 Bände . . . . . „ 40,50.
Thausing, Dürers Leben . . . . . „ 24,—.
Derselbe, Wiener Kunstbriefe . . . . . geb. „ 7,50.
Kunst und Künstler des 19ten Jahrhunderts:
I. Band: Carstens von H. Lücke.
II. „ Schinkel von R. Dohme.
III.—V. „ Schadow und Rauch von Karl Eggers.
VI. „ David d'Angers von A. Schmarsow.
VII. „ Prudhon, von demselben.
VIII—XII. „ Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich von A. Valentin.
XIII—XIV. „ Canova und Thorwaldsen von H. Lücke.
Upmarck, Dr. G., Die Architektur der Renaissance in Schweden. (jede Lieferung) M. 20,—.

An neueren stilistischen Werken für Ornamentik ist besonders das bei Gerlach & Schenk in Wien herausgegebene herrliche Werk: Die Pflanze von A. Seder zu nennen. Hier wird bildlich gezeigt, wie sich aus jeder Pflanze, aus jedem Blatte ein herrliches Ornament gestalten läßt. Gute Künstler im stilistischen Fache sind selten, soweit es sich um eigene Ideen handelt; Professor Rudolf Seitz in München und A. Mucha in Paris sind außer Seder hervorragend in der stilistischen Branche. —

Kupferstichkunde.

Um die Kupferstichkunde kennen zu lernen, fange man an bei dem ersten Stecher Finiguerra, dem sogen. Niellomeister (1420), bei den italienischen Goldschmieden, deren Arbeiten mit der Punze ungefähr einer rauhen Kreidezeichnung gleichen, und klettere die lange Stufenleiter der Monogrammisten hinauf, lerne vom Meister I. B. mit dem Vogel, vom Meister mit dem Würfel B, dem Meister Barbari mit dem Merkurstab und dem Meister P. 1451, und weiter die ganze Reihe der gefeierten Meister des Schneidemessers und Grab-

stichels, auf die ich weiter unten zurückkomme, hinauf bis auf unsere Tage, in denen ein Mandel die „Madonna della Sedia" stach, ein William Unger in Wien, der größte Radierer des Jahrhunderts, noch unter den Lebenden weilt. Es genügt bei diesem praktischen Studium aber nicht, sich die verschiedenen Plattenmerkmale einzuprägen, z. B. daß Raphaels „Bethlehemitischer Kindermord" sobald zwei Tannenbäume darauf sind, nicht von Marc Antonio Raimondi gestochen, sondern in diesem Falle von Marco Dente herrührt; die verschiedenen Abdrucksgattungen (Etats) wollen auch verstanden, die Kopien von nicht zur Stelle befindlichen Originaldrucken richtig erkannt und nachgeätzte oder retouchierte Platten von den Abzügen des ersten Plattenzustandes unterschieden sein!

Den Plattenzustand eines allerersten Druckes von einem allerletzten zu unterscheiden, ist nicht schwer; aber die Zwischenzustände mit ihren langsamen Veränderungen in der Druckqualität zu unterscheiden, das heißt die Güte des ersten, zweiten, dritten Etats mit ihren vom Künstler selbst vorgenommenen kleinen Veränderungen in der Zeichnung oder Schraffierung, dazu gehört mehr als Brotessen. Schließlich nach langer Praxis wird es dem geübten Auge nicht schwer werden, Angesichts zweier Etats, den besseren herauszukennen; wenn man aber nur einen Etat vor sich hat und keinen augenscheinlichen Vergleich vornehmen kann, so zeugt es von einer langjährigen, ergiebigen Praxis, wenn man die vorliegende Qualität genau bestimmen und einen früheren oder späteren Etat konstatieren kann. Der Bücherantiquar hat es leichter, er hat meistens doch eine Jahreszahl auf seinem Titel vor sich, kann das Material des Einbandes prüfen mit seinem verborgenen Zubehör; der alte Stich aber zeigt nur höchst selten eine Jahreszahl. Diese Bestimmungsgabe und die Abschätzung des künstlerischen wie pekuniären Wertes läßt sich weder erlernen wie Skat oder Schachspiel noch durch traditionelles Docieren ererben; sonst könnte es uns so ergehen, wie jenem Wiener Nabob, der einen alten zweifelhaften Niederländer für einen echten Wouwermann kaufte, weil er einen Schimmelhengst darauf entdeckt hatte, wohl wissend daß kein Wouwermann ohne einen Schimmel ist. Sehr richtig, kein Wouwermann ohne einen Schimmel; aber nicht jedes Bild, das einen Schimmelhengst zeigt, ist ein Wouwermann! Dieser Scherz ist bekannt und wiederholt sich oft. Weniger dürfte sich der Spaß wiederholen, daß eine Trödlerfrau auf dem Antiquitätenmarkt der Auer-Dult in München ein altes

Bild für einen Wouwermann ausgab, weil es über und über verschimmelt war. Sie hatte auch so etwas läuten hören, daß ein Bild mit Schimmel ein Wouwermann sei!

Nur die eigene Forschung des geübten Auges bildet allmählig den Gradmesser der Empfindung; nur wer viele, viele Kupferstichauktionen bereist, sich genau die Etats ansieht, die erzielten Preise notiert, den Zustand des Plattenrandes, ob ganz oder teilweise beschnitten, und wer täglich mit seinen und fremden Schätzen liebängelt, ist bald im Stande durch zwei gesunde Augen die zitternde Lupe des Ignoranten zu ersetzen. Solche Praktiker giebt es in unserm Berufe nicht allzuviele; das Studium erfordert Zeit und Anstrengung, und wer Zeit und Gelegenheit hat, die großen Kupferstichkabinette zu besuchen und ihre nach Hunderten zählenden Mappen mit der Lupe durchzupauken, der hat nicht immer den führenden Lehrer an der Hand. Vielleicht findet sich einmal ein Verleger, der die verschiedenen Etats einer und derselben Platte mit allen ihren Plattenmerkmalen und Retouchen auf photomechanischem Wege wohlfeil für die Hand des praktischen Studiums reproduciert, ein solches Werk würde die Kenntnis verbreiten und erleichtern. Der verstorbene Kunsthändler Hermann Amsler, Sohn des Stechers der Raffaelschen „Madonna di Tempi", hat diesem Studium die Nächte seiner jungen Mannesjahre geopfert, bis eine letzte Nacht den Müden in seine Arme nahm.

Alte Stiche von berühmten Meistern werden stets ihren Wert behalten, es sind dies keine Modeartikel wie einst die holländischen Tulpenzwiebeln, die zur Zeit des reichen holländischen Mynherrentums gezüchtet und für Tausende erworben wurden, nur um mit seltenen Exemplaren zu protzen. Bei alten Stichen liegt der Wert sehr häufig, ja fast ausschließlich in dem Umstande, daß die Platten nicht mehr oder nur in nachgeätztem oder verkümmerten Zustande vorhanden sind. (Siehe: Plattenmerkmale). Als Beispiel, sei hier genannt: Rembrandt's „Christus, die Kranken heilend" ein Blatt, welches schon zu Rembrandt's Zeiten mit hundert Gulden bezahlt wurde und daher bis auf den heutigen Tag sich den Beinamen „Rembrandt's Hundertgulden-Blatt" erhalten hat. Jetzt ist es mehr als ein Tausendgüldenkraut geworden, da ein guter Abdruck auf Kunstauktionen den zehnfachen Betrag und noch mehr erzielt. Ein allererster Etat dieses „Hundertgulden-Blattes" wurde von Rothschild mit 40,000 Franks bezahlt. Rembrandt selbst war nicht nur der berühmteste Maler und Radierer seiner Zeit,

sondern auch ein guter und schlauer Kaufmann. Er verstand es, den ersten Abdrucken mancher seiner Platten dadurch einen höheren Wert zu geben, daß er letztere erbarmungslos vernichtete. Einen anderen Fall von Preissteigerung, der nur wenig bekannt und auch wohl nur des Gegenstandes wegen Berechtigung fand, geben die lasciven Darstellungen des berühmten Stechers Marc Antonio Raimondi (Marc Anton genannt), welche Papst Clemens VIII. mit allen Platten vernichten ließ, und von denen ein Exemplar in Paris 1775 mit 80,000 Pfund Sterling (d. h. 1,600,000 Mark!) bezahlt wurde.

Der moderne Kupferstich, welcher etwa mit dem ebenso produktiven wie prächtigen Illustrator Chodowiecki anhebt, trat durch die Erfindung der Photographie eine Zeitlang in den Hintergrund. Es mag hier gleich erwähnt werden, daß durch die vielen neuen photomechanischen und photochemischen Reproduktionsarten die Kupferstich- und Holzschneidekunst arg gelitten haben, weniger durch geringere Güte ihrer Leistungen als durch die verdrängende Überproduktion der neueren, mehr mechanischen Vervielfältigungsarten, die fast durchweg Gutes leisten und durch die absolut getreue Wiedergabe des Originals den Wert der Originalität eines Gemäldes oder einer Zeichnung erhöhen. Man denke nur, daß z. B. eine große herrliche Photogravüre, Heliogravüre oder Kupferätzung in der Erscheinung und getreuen Wiedergabe jedes Pinselstriches, jeder Linienführung des Künstlers Originalhandschrift getreu in allen Nüancen und Mitteltönen zur Erscheinung bringen, ja den pastosen (dicker aufgesetzten) Farbenauftrag des Pinsels so reproducieren, daß man auch in der Reproduktion mit dem Finger darüber streichend, eine Erhöhung des Farbenauftrages fühlen zu können wähnt, (was natürlich eine Täuschung des Tastsinnes ist, weil ja die Druckfläche in der Reproduktion glatt bleibt, während man sie erhaben wahrzunehmen glaubt). Wenn aber die photomechanische Reproduktion nach Originalgemälden, noch weitere Fortschritte machend, in dem Maße wie bisher zunimmt, so ist zu befürchten, daß die Kupferstich- und Holzschneidekunst immer mehr in den Hintergrund tritt, weniger ausgeübt und zuletzt durch die neuen Methoden ganz verdrängt wird. Es ist deshalb nur zu empfehlen, möglichst Gutes der Stecherkunst auch an Blättern der Neuzeit zu sammeln, da dieselben für eine spätere Generation ohne Zweifel denselben Wert haben werden wie heutzutage die Stiche unserer Urväter. Beachtenswert ist die seit wenigen Jahren rapide gestiegene Sammelwut farbig

gedruckter Stiche, wie man sie im vorigen Jahrhundert besonders im Rokoko-Genre mit Vorliebe reproduzierte. Solche Blätter, wenn gut erhalten, werden jetzt enorm bezahlt. Gute französische Blätter des vorigen Jahrhunderts sind besonders gesucht.

Nicht umsonst haben sich Stecher- und Radierervereine, auch Holzschnittklubs gebildet, welche gesellschaftlich ihre jetzigen Leistungen stützen; aber die Befürchtung ist nicht ausgeschlossen, daß manche Berufene die Kunst des Stechens als Broderwerb nicht mehr ergreifen werden, weil die Verleger naturgemäß nach der wohlfeileren, modernen Reproduktion greifen werden, zumal wenn sie das Original getreuer und schöner zur Erscheinung bringt. Sieht man doch auch heute schon, daß man in der edlen Stecherkunst nur noch den Stichen in Linienmanier und bei Radierungen den Originalradierungen einen Kunstwert beilegt. Aber der merkantile Wert solcher Stiche dürfte für die nächste Zeit, bei laufenden Arbeiten, sich auf einem niederen Niveau halten, so lange die Kunstvereine solche besseren Kunsterzeugnisse bei ihren Gemäldeverlosungen als sogenannte Nietenblätter in den Verkehr bringen. Der große, vornehme Linien-Stich, besonders im figürlichen Genre und in figurenreicher Darstellung, wird allerdings stets seinen künstlerischen und materiellen Wert behalten. Der prickelnde Reiz des Sammlers aber wird sich immer auf die alten Meister concentriren, die mit größerem Fleiß und nicht für den viel producierenden Kunstmarkt arbeiteten.

Plattenmerkmale.

Der moderne Kunsthändler der Neuzeit, mag er nun einen kleinen Laden für Photographien und bunten Bilderkram oder auch ein feineres Kunstgeschäft, mit oder ohne Buchhandel, mit oder ohne Stiche und Radierungen „vor der Schrift“ eröffnen, muß sich die Kenntnis der alten Kupferstiche aneignen, wenigstens in soweit, als man sie für's Haus braucht und um als kunstgebildeter Mann auch auf diesem Gebiete etwas mitsprechen zu können. Dazu ist zunächst eine Kenntnis der Nomenclatur derjenigen Meister-Stecher und Radierer (Originalradierer, d. h. solcher, die ihre eigenen Gemälde auch selber stechen) notwendig, welche heutzutage teils durch ihre Meisterschaft, teils durch die selten gewordenen Drucke einen Liebhaberwert erlangt und auf Auktionen die steigernden Nebenbuhler kämpfend in die Schranken rufen.

Die Namen sollen hier nach den Ländern der Reihenfolge nach genannt sein. Die hervorragenden Meister sind mit einem * bezeichnet.

Deutschland. Unbekannter deutscher Meister: „Die Geißelung Christi" mit der ältesten bekannten Jahreszahl 1446.

Meister P 1451. Meister E S 1444, der als Lehrer *M. Schongauers 1444 gilt. Dann folgt der Schüler des letzteren *Albrecht Dürer (1471—1528).

*Sebald Beham, *H. Aldegrever, *A. Altdorfer sind seine deutschen Nachahmer und mit ihnen J. Bink, G. Pencz. Diese letzten Meister alle nennt man wegen des kleinen Formats „die Kleinmeister". Es folgen:

*Virgil Solis, Hirschvogel, *Jost Amman, *Math. Merian 1573, Barthol. Kilian, *W. Hollar, (größter deutscher Stecher des 17. Jahrhunderts, lieferte 4000 Stiche). J. Frey 1682, *Dietrich 1682, G. F. Schmidt 1712, Georg Wille 1715—1808, Riedinger. Hier ist zu nennen *A. v. Bartsch, siehe dessen Thätigkeit als Sammler und Kunstschriftsteller weiter unten. *C. F. Müller 1783—1816, stach das berühmte Blatt der „Madonna Sixtina."

Unserem Jahrhundert gehören an: Buchhorn, *Mandel, Eichens, Luderitz, Habelmann, Steinle, Keller, Jakoby, Raab, *William Unger in Wien, als Meisterradierer der Jetztzeit.

Italien. B. Baldini 1480, Pollajuolo 1450, *A. Mantegna 1506, Fogolino, Robetta, Campagnola, A. da Brescia, *Marcantonio Raimondi (auch Marc Anton genannt) 1488—1530. Meisterstecher. Nach ihm seine Schüler: A. Veneziano, Marco da Ravenna, *der Meister mit dem Würfel (Dado) [B], Giorgio Ghisi 1520—82, Ag. Carracci 1558—1601, P. S. Bartoli 1635—1700, Gebrüder Aquila, *Annibal Carracci, Guido Reni, *Ribera, Salv. Rosa, Castiglione, *G. Volpato 1738—1803, sein Schüler, der berühmte *Raffael Morghen 1758—1833, Guis. Longhi, Anderloni, Garavaglia, *P. Toschi 1788—1854, Mercury 1804, Calamatta.

Holland. *Lucas von Leiden 1494—1533, *C. Cort, Sadeler, *Goltzius 1558—1616, P. Pontius, P. Soutmann, J. Suyderhoef, C. Visscher, *Rembrandt 1607—1669, Adrian v. Ostade, *Waterloo, Paul Potter, *Jakob Ruisdael, *Berchem, Edelink.

Belgien. *A. v. Dyck, *L. v. Uden, Schut, Thulden.

Frankreich. *J. Callot 1592—1639; Andron, Poilly, Drevet, Masson, Dorigny, bei Vorstehenden befindet sich der französische

Farbenstich in höchster Blüte. *Fragonart, *Gravelot, *Eisen, *Lancret, Greuze. Nach der Revolution: *Boucher-Desnoyers, A. Martinet, Richomme, Henriquel-Dupont, Gaillard, Flameng, Jaquemart.

England. *W. Hollar, Faber, Earlom, Green, *R. Strange 1723—92, *W. Sharp, Hogarth.

Die Erfindung des Stahlstichs in England war der Kunst nur schädlich, indem die massenhafte Fabrikthätigkeit begann und auch der moderne englische Kupferstich einen kalten, geleckten Anstrich bekam. Die Anzahl der Stecher in England ist groß, geringer ihre Bedeutung, aber vorzüglich im modernen Holzschnitt der 60er und 70er Jahre dieses Jahrhunderts.

In **Spanien** kamen nur einige Radierer zur Geltung (Cano, Velasquez, Murillo, Goya).

In **Rußland** ist der moderne Radierer Massalow zu erwähnen.

Alle Kupferstichsammlungen, Kunstantiquare, Kunstauktionatoren und Historiker ordnen ihre Schätze nach dem 20 Bände umfassenden Werk „Peintre-Graveur" von A. von Bartsch, Wien 1802—1826. Neue Ausgabe Leipzig 1866. Dieses mit Bienenfleiß zusammengestellte Werk enthält alle Titel und Beschreibung sämtlicher alten Stiche, Radierungen und Holzschnitte aller civilisierten Länder mit Angabe der Plattenmerkmale, der Etats, der Stecher, der Überstecher, der ideellen Liebhaberwerte, der Kunstwerte und die Thätigkeit der Künstler etc. etc. Das Werk ist für jeden Sammler und Kunstantiquar unentbehrlich, weil Bartsch so zu sagen die Fahne ist, unter welcher sich Sammler, Händler und Liebhaber die Hand reichen und sich sofort verstehen. Jeder erschienene Katalog und jeder noch erscheinende Kunst- oder Auktionskatalog verzeichnet seine Blätter nach Bartsch, indem er bei jedem einzelnen Titel ein B setzt mit der betreffenden Bartsch-Katalog-Nummer, sofern das Blatt überhaupt von Bartsch genannt ist. Dieser wackere Kunstschriftsteller war ein Mann der Autorität, sein Werk ist ein Evangelium der Kunstforschung auf dem Gebiete der Kupferstichkunde etc.; es ist wie ein Kajütenbuch, wie eine Flaggensprache, welche von allen Nationen verstanden wird.

Ebenso wichtig ist das neuere Werk von Charles Blanc, der besonders für die Rembrandtkunde wichtig und wie Bartsch in den Katalogen mit sogenannten Autoritätsnummern registriert wird.

Als weitere vorzügliche Fachlitteratur sind besonders unentbehrlich:

Dutuit, Handbuch für Kupferstichsammler, — Alois Apel, die vorzüglichsten Kupferstecher des XIX. Jahrh., welche in Linienmanier gearbeitet (Leipzig, 1880). — Das Buch über Dürer von Thausing und vier Werke über Rembrandt von Rovinski, Charles Blanc, Scheltema und Vosmaer, und Die deutschen Kleinmeister von Ed. Aumüller.

Auch Hellers Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, 3. Aufl. von Andresen, Leipzig 1870—73, ist ein vorzügliches Buch. Hieran reihen sich die

Arbeiten von Rudolf Weigel, Passavant, Dümesnil, Baudicour, Andresen, van der Kellen, Hippert und Linnich, Manuel de l'amateur d'estampes. (Paris, 1850—57), Naumann und Weigel, Archiv für die zeichnenden Künste (1855—71), Wessely, Anleitung zur Kenntnis und zum Sammeln der Werke des Kunstdrucks, (Leipzig, 1876). In letzterem Werke die ausführliche Litteratur hierüber.

Was die Plattenmerkmale anbetrifft, so unterscheidet die Kupferstechkunst folgende Manieren:

1) die Linienmanier (vornehmste und künstlerisch wertvollste Art);
2) die geschabte Manier (Schwarzkunst, Mezzo tinto);
3) die Radiermanier (Ätzkunst);
4) die Aquatinta- oder Tuschmanier (Ätzmanier);
5) die Punktiermanier (Abart der Linienmanier);
6) die Crayonmanier (Kreidezeichnungs-Imitation);
7) der Kupferfarbendruck (mehrfarbige Druckplatten);
8) der Stahlstich (Siderographie). (1820 von Charles Heath in England erfunden);
9) die Kupferätzung (Photographische Übertragung auf die Kupferplatte; auch Photogravure oder Heliogravure genannt).

Alle diese Manieren stimmen (im Gegensatz zum Holzschnitt) darin miteinander überein, daß die wiederzugebende Zeichnung vertieft in die Platte gebracht wird. Die Qualitätsunterschiede des Druckes werden wie folgt bezeichnet:

1) Erste Künstlerprobe = Probeabzug = Proof = Épreuve d'artiste;
2) Épreuve de remarque = Artist's proof;
3) Abdruck vor der Schrift = Avant la lettre;
4) Abdruck mit teilweiser Schrift;
5) Abdruck mit durchbrochener oder offener Schrift, d. h. solchen Schriftlettern, die bei späteren Drucken eine hineingezeichnete Schraffur in den Lettern zeigen.
6) Abdruck mit allen Unterschriften.
7) Abdruck auf Chinapapier } mit oder ohne Schrift.
8) Abdruck auf Weiß }

Es ist bekannt, daß die ersten Abzüge einer Platte einen Liebhaberwert haben, weil man sie für die besten hält und von der Annahme ausgeht, daß die späteren Drucke gradatim geringerer Qualität werden, weil die Platte sich erfahrungsgemäß abnutzt, so daß oft schon nach 50 oder 100 Drucken eine kleine kaum merkliche Qualitätsveränderung, nach 500 oder 1000 Abdrucken eine augenscheinliche Verschlechterung eintritt. Oft haben die Stecher, besonders auch die der alten Meister, es verstanden, eine nach vielen Abzügen eingetretene

Qualitätsverringerung der Drucke dadurch zu korrigieren, daß sie eine Überstechung einzelner Partien, eine Nachätzung, eine Retouche einzelner Figuren oder Körperteile vornahmen, um die weiteren Drucke den früheren gleichwertig erscheinen zu lassen. Aber das geübte Forscherauge kennt diese durch Nachhülfe entstandenen Detail-Veränderungen, die oft kaum merklich sind, aber beim Vergleich mit dem früheren Abzuge an der veränderten Strichlage der Schraffur oder anderen kleinen Zufälligkeiten und Unwillkürlichkeiten minimalster Natur mit oder ohne Lupe erkennbar werden. Hierauf basiert besonders bei Stichen alter Meister der Liebhaberwert und der Preis. Um nun den Wert der früheren Drucke für zukünftige Sammler sicherer im Auge zu behalten, hat man in neuerer Zeit bei sehr wertvollen Linienstichen die Praxis eingeführt, die Drucke wenigstens die ersten Hundert (oder auch weniger) wie sie aus der Presse kommen der Reihenfolge nach zu numerieren, doch kannten die alten Stecher diese Praxis noch nicht.

Der Plattenmerkmale giebt es Tausende, es ließe sich darüber ein großes Werk schreiben. Hier können deshalb nur einige der hauptsächlichsten aufgeführt werden, welche durch Originellität bemerkenswert und interessant sind und unerhörte Beispiele von Preissteigerungen zeigen und deren Veränderungen, teils auf der Bildfläche des Stiches, teils in der Unterschrift erkennen lassen. Solche Plattenmerkmale in den verschiedenen Abdrucksgattungen sind niemals ganz unwillkürlich entstanden. Der Ätzdruck — will sagen: Die allerersten Abdrucke nach dem Ätzen der Platte — wird aus Liebhaberei und Sammlersport meistens am höchsten bezahlt. Nicht selten kam es vor, daß hie und da einzelne Stichelvertiefungen einen Wulst zeigten, so etwa wie der Aufwurf beim Graben einer Grube; diesen Aufwurf gleich zu entfernen, wurde vor dem ersten Abdruck übersehen, er blieb neben der Vertiefung haften, gelangte so beim Druck mit auf das Blatt und wurde vom Stecher erst nach dem ersten Drucke bemerkt und abgeschliffen. Obwohl nun die dann erfolgten Reindrucke sauberer ausfielen, sind doch die Fälle nicht selten, daß solche Ätzdrucke mit dem abgedruckten Wulst später gesuchter und teurer bezahlt wurden als die späteren tadellosen, weil es eben frühere erste Schmutz-Drucke mit unbedeutendem Fehler neben der Stichelvertiefung waren.

Wer Kunstantiquariat betreiben will, bedarf nicht allein einer führenden fremden Hand sondern auch einer ordnenden eigenen Hand. Der Sinn dafür kann nur geweckt werden, wenn eine instinktive

Anlage dafür vorhanden ist. Oft wurden und werden Schätze verschleudert, weil man ihren Wert nicht kannte. Als nächstliegendes Beispiel diene hier ein Fall aus jüngster Zeit. Der Münchner Kunsthändler A. erwarb auf einer Londoner Kupferstichauktion eine Radierung von Rembrandt, den bekannten „Bettler" vorstellend, für 15 Mark. Das Blatt zeigte aber als Plattenmerkmal drei Striche am Halskragen der Figur, welche Rembrandt später auf der Platte entfernt hat. Hiernach konnte nach der Auktion das Blatt als ein erster Ätzdruck konstatiert werden, und der Kunsthändler verkaufte das Blatt für 1000 Mark weiter. Solche Fälle kommen natürlich nicht alle Tage vor, Glück und Zufall spielen dabei eine Rolle. Ist eine Kunstauktion durch irgendwelche Umstände schwach von Kennern besucht, so kann Einem das große Los in den Schoß fallen, ist sie stark von eifersüchtigen Nebenbuhlern besucht, so gestaltet der wütende Sammlersport zuweilen hochhinaufgetriebene Preise wie sie in keinem Auktionskatalog bisher verzeichnet wurden.

Außer den Plattenmerkmalen kommt im Antiquariat mit alten Stichen noch ein wichtiger Faktor in Betracht, nämlich ob das Blatt äußerlich gut erhalten, ob stark bis an den Plattenrand, oder gar bis an die Bildfläche beschnitten oder ob es stock- oder wasserfleckig ist. Es ist Pflicht eines jeden Kunstauktionators im Interesse auswärtiger Liebhaber bei jedem einzelnen Blatte im Katalog auf etwaige Schäden hinzuweisen, auch die Sammlervermerke des früheren Besitzers, welche auf den Ursprung hinweisen und traditionelle Überlieferungen für zukünftige Besitzer zeigen, im Auktionskataloge zu verzeichnen.

Auch für den modernen Kunsthändler ist es im hohen Grade interessant, praktisch und wissenswert, etwas über die Plattenmerkmale zu erfahren, denn auf diesen beruht die Wertschätzung alter Kunstblätter, und sie geben nützliche Winke für die Beurteilung von Privatsammlungen, welche zu prüfen jeder Kunsthändler in die Lage kommen kann, auch wenn er mit diesem hochinteressanten Zweige des Kunsthandels sich nicht täglich berufsmäßig befaßt. Denn ein solches Studium erweitert ebenfalls das Verständnis für die Arbeit alter Meisterstecher und giebt auch geistige Anhaltspunkte für die Empfindung und das Verständnis alter Gemälde.

Eine merkwürdige Rolle im Kunstantiquariat besonders hinsichtlich der Preisunterschiede seiner ersten und letzten Drucke spielt der Meisterradierer Rembrandt, der aus Spekulationsgründen seine Platten

nach Gewinnung so und so vieler Abdrucke in verschiedener Güte, eigenhändig vernichtete. Er nahm dann im Laufe der Zeit an seinen Kupferplatten irgend welche Veränderungen vor, teils um schwach gewordene Stellen im Bilde zu korrigieren, teils um ihnen durch irgendwelche Schraffur oder Retouche, durch Nachätzung unbedeutender Einzelstellen eine Nachhülfe zu teil werden zu lassen. Solche Nachhülfen wurden aber durchaus keine Wertverbesserung, sondern im Gegenteil, der Liebhaberwert der ersten Drucke dieser Platte wuchs dadurch rapid.

Unter den deutschen Kleinmeistern vom Grabstichel sind Bartholomäus Beham, Hans Sebald Beham, H. Aldegrever, Hans Brosamer, J. C. Binck und Alaart Claas (Claaszen) das Entzücken aller Kupferstichsammler, und ihre kleinen Stiche, von denen die meisten von einer ganz ausgezeichneten Kunstleistung zeugen, sind sehr gesucht und werden — selbstverständlich in ihren ersten Probedrucken — zu sehr beträchtlichen Preisen bezahlt. Die Liebhaber finden zwar in den Werken von Bartsch, Passavant und Rosenberg einige wenige Notizen über die verschiedenen Etats dieser Kleinmeister, aber einer großen Anzahl ist gar keiner Erwähnung geschehen. Dem Kunsthändler Ed. Aumüller in München ist es zu danken, daß er alle Etats und alle Blätter, die er seit 20 Jahren auftreiben konnte, in einem Büchlein beschrieben, ihre Etats bewertet und die ohnehin seltenen Blätter von den noch selteneren genau unterschieden hat. Das verdienstvolle Werk ist in französischer Sprache abgefaßt, weil der Sammlersport auf diesem Gebiete international ist und die deutschen Kleinmeister auf allen Kupferstichauktionen nicht allein begehrt und hoch gesteigert werden, sondern auch in Zukunft den Kupferstichmarkt beherrschen, und mit der Zeit (wie unsere Briefmarken) einen hohen Wert erlangen werden. Das Werk betitelt sich: Ed. Aumüller, Les petits maîtres allemands. (Munich, 1881—1893, M. Rieger). Wer also von der jüngeren Generation der Kunsthändler sich bei Zeiten dem Sammeln und dem Studium der alten Meister ergeben will, dem ist zu raten, bei seinem Forschen nach richtiger Erkenntnis bei diesen unseren deutschen Kleinmeistern anzufangen. Das Studium ist schon ihrer Kleinheit wegen sehr amüsant, man muß sich freilich oft der Lupe bedienen; aber auch die dargestellten Szenen in ihrer Eigenartigkeit und in ihren figürlichen Erscheinungen, wie man sie nicht leicht zu sehen bekommt, sind eine Quelle der Belustigung, weil diese Meister, besonders B. Beham (104 Blatt, mit Ausnahme von 2 Stichen nach Raffael), alle ihre Dar-

stellungen selbst erfanden. Das Gleiche gilt von seinem Bruder Sebald Beham, der 285 Stiche und 310 Holzschnitte geliefert hat. Rosenberg schrieb das Leben beider Brüder Beham. Nach vollendetem Studium dieser Kleinmeister des 16. Jahrhunderts wird das Auge sich gewöhnt haben und geschickter sein, die Stecherwerte der größeren Stiche, Radierungen und Holzschnitte anderer Altmeister richtig zu erfassen und zu würdigen.

Als Beweis der Kleinheit und Akkuratesse dieser Kleinmeister hier nur ein Beispiel des Hans Sebald Beham: „Der Tod der Lucretia". Nackt an einem Baumstamme sitzend, tötet sich die Dame mit einem Dolch, $5^1/_2$ cm hoch, $4^1/_4$ cm breit, ohne Plattenrand. Oben in der Ecke die Jahreszahl 1519; unten am Knie der Dame eine Tablette mit dem verschlungenen Monogramm des Meisters, H. S. P. Es ist eine Eigentümlichkeit dieses Meisters, daß er seinen Namen Beham bald mit P, bald mit B bezeichnet. Das hübsche Blatt ist selten wie eine Briefmarke und hat 4 verschiedene Etats, von denen der mit weißem Hintergrund und einer Wolke oben links ganz außerordentlich selten und kostbar ist. Ein späterer Druck zeigt die Jahreszahl 1529 und ist ebenfalls selten. Ein gleiches Interesse bieten in ähnlicher Größe einige Blätter aus einem Totentanz. —

In der Aufzählung einer Reihe der interessantesten Plattenveränderungen und Merkmale möge hier bei unserm vielbeliebten Rembrandt angefangen werden:

Rembrandt. Josef als Traumdeuter.

I. Etat. Ist der Vorhang des Bettes weiss: 500 Mark.
II. „ Ist er beschattet: 50 Mark.

Verkündigung an die Hirten.

I. Etat. Ist der Baumstamm in der Mitte weiss: 4000 Mark.
III. „ Ist er schraffiert: 400 Mark.

Die Darstellung im Tempel.

I. Etat. Hat Simeon keine Kopfbedeckung: 500 Mark.
II. „ Mit Kopfbedeckung: 60 Mark.

Der barmherzige Samariter.

I. Etat. Weisser Pferdeschweif: 1000 Mark.
III. „ Beschatteter Pferdeschweif: 200 Mark.

Christus heilt die Kranken (das sogenannte „Hundertgulden-Blatt").

I. Etat. Der Hals des Esels ohne Kreuzstriche: 25—30,000 M. (Katalog Holford: 35,000 Mark).
II. „ Mit Kreuzstrichen: 6 — 7000 Mark.

Christus dem Volke gezeigt.

I. Etat. Die Platte um 27 mm höher: 20,000 Mark.
II. „ Die Platte um 27 mm niedriger: 800 Mark.

Die drei Kreuze.

I. Etat. Der Kopf des betrübten Alten ist nur im Umriss; vor Namen und Jahreszahl: 4—5000 Mark.
II. „ Ist der Kopf überarbeitet: 500 Mark.

Die grosse Kreuzabnahme.

I. Etat. Die Beine der zwei Männer, welche den Leichnam halten, zeigen nur eine Strichlage: 5—6000 Mark.
II. „ Die Beine sind mit Kreuzstrichen bedeckt: 600 Mark.

Die Taufe des Eunuchen.

I. Etat. Ist der kleine Wasserfall rechts fast ganz weiss: 700 Mark.
II. „ Ist er mit Streifen bedeckt: 60 Mark.

Der Tod der Maria.

I. Etat. Ist die Lehne des Fauteuils nur mit einer Strichlage bedeckt: 3000 Mark.
II. „ Ist sie mehr überarbeitet: 300 Mark.

Medea und Jason.

I. Etat. Ist der Kopf der Juno-Statue nur mit einer einfachen Haube bedeckt: 1000 Mark.
III. „ Zeigt er eine Krone: 200 Mark.

Cornelius Ansloo's Portrait.

I. Etat. Zeigt die Platte unten einen leeren weissen Raum: 3000 M.
II. „ Ist dieser Raum durch Überarbeitung ausgefüllt: 500 M.

Jan Asselyns Portrait.

I. Etat. Sieht man im Grunde eine Staffelei: 3000 Mark.
II. „ Ist die Staffelei ausgeschliffen: 500 Mark.

Der kleine Coppenal.

I. Etat. Vor Zirkel und Winkelmaass keine Fenster: 6000 Mark.
II. „ Mit den Fenstern: 600 Mark.

Der grosse Coppenal.

I. Etat. Mit weissem Hintergrunde: 20,000 Mark.
(Katalog Holford: 27,000 Mark.)
III. „ Der Grund mit Strichen bedeckt: 800 Mark.

Abraham Frans' Porträt.

I. Etat. Fehlt im Hintergrunde die Landschaft: Mark 6000.
IV. „ Ist die Landschaft sichtbar: 300 Mark.

Ephraim Bonus' Porträt.

I. Etat. Ist der Ring am Finger schwarz: 39,000 Mark.
(Katalog Holford).
II. „ Ist er weiss: 2500 Mark.

Der junge Haaring, Porträt.

I. Etat. Ist vor dem Fensterkreuz und dem Vorhang die Platte grösser: 3000 Mark.
II. „ Mit diesen Arbeiten: 3000 Mark.
IV. „ Die Platte um 80 × 47 mm kleiner: 100 Mark.

Jan Lutma, Portrait.

I. Etat. Ohne Kreuzstock und Namen: 3000 Mark.
II. „ Mit diesen Merkmalen: 300 Mark.

Der Burgermeister Six.

I. Etat. Vor dem Namen Rembrandts: 8—10,000 Mark.
II. „ Mit dem Namen: 600—2000 Mark.

Johannes Utenbagard, Portrait.

I. Etat. Ohne Vorhang und ohne Verse unten: 12,000 Mark.
II. Etat. Mit diesen: 600 Mark.

Die grosse Judenbraut.

I. Etat. Vor der Vollendung des Grundes und die Hände noch weiss: 6000 Mark.
III. Vollendete Platte: 800 Mark.

Die Landschaft mit dem Turme.

I. Etat. Hat der Turm eine runde Spitze: 8000 Mark.
III. Etat. Gleicht er einer abgetragenen Ruine: 500 Mark.

Die Landschaft mit dem Obelisk.

I. Etat. Hat das Haus im Grunde nach rechts ein weisses Dach: 3000 Mark.
II. Etat. Ist es beschattet: 300 Mark.

Die Muschel.

I. Etat. Ist der Hintergrund weiss: 5000 Mk.
II. Etat. Ist er vollendet: 800 Mark.

A. van Dyck. Von grossem Interesse ist es zu wissen, dass dieser Künstler 11 Blatt Portraits eigenhändig radiert hat.

I. Etat. Die ersten Abdrucke vor der Vollendung und vor der Schrift im Plattenrande unten (Ätzdrucke) werden mit 500, 700, 800 und 1200 Mark bezahlt.

II. Etat. Die Abdrucke mit der Schrift und vollendet kosten dagegen nur 30—60 Mark.

Marc Antonio Raimondi. Bei den Stichen dieses ausgezeichneten Meisters giebt es eigentliche Etats-Unterschiede nur bei ganz wenigen Blättern.

Die frühen wertvollen Abdrücke sind aber bei vielen Blättern gerade diejenigen welche vor der Retouche sind! Viele Blätter sind nämlich mit Retouchen, (Nachhilfen) da die sehr reinen, oft zarten Linien bald ausgedruckt waren und daher nachgestochen wurden. —

Die hier aufgeführten Plattenmerkmale mögen genügen; sie geben einen amüsanten Beitrag zu der Erkenntnis, wohin Sammlereifer führt, wenn es sich um Raritäten handelt. Nachstehend mögen nun noch einige interessante Plattenmerkmale aufgeführt werden an den Meistern vom Grabstichel und der Nadel des 19. Jahrhunderts.

Es ist bekannt, daß die eigentliche alte Kupferstechkunst etwa bis zum Jahre 1680 reicht. Bis zu diesem Zeitpunkte ist heutzutage alles wertvoll. Nach dieser Zeit trat ein Verfall ein, der während des ganzen 18. Jahrhunderts andauerte, bis sich in unserem 19. Jahrhundert wieder ein Aufschwung zeigte. Unser fin de siècle aber legt sich wieder mit dem Bewußtsein zu Bette, daß es wiederum die Signatur des Verfalls an der Stirne trägt. Daran sind wohl die vielen photomechanischen Reproduktionsarten der Neuzeit schuld.

Die besten Stecher des 19. Jahrhunderts sind: Amsler, Anderloni, Beauvarlet, Blanchard, Calamatta, Caspar, Desnoyers, Dupont, Eichens, Felsing, Forster, Garavaglia, Hoffmann, Jesi, Keller, Lefèvre, Longhi, Mandel, Raphael Morghen, Fr. Müller, Perfetti, Poppel, Planer, Preissel, Richomme, Schäffer, Steissensand, Steinla, Strange, Thaeter, Toschi, Volpato, Wagner, Wille ꝛc. und von den jetzt noch lebenden Stechern sind zu nennen: Bankel, Bertinot, Biab, Büchel, Burger, Eilers, Glaser, Gonzenbach, Gruner, Jacoby, Kaiser, Kohlschein, Krauskopf, Langer, Lindner, Preissel, Raab und seine Tochter Doris, Schultheiß, Seifert, Sonnenleiter, Stang, Teichel, Trossin, Ufer, William Unger, Vogel, Walde, Weber, Zimmermann ꝛc. — Beauvarlet und Strange, welche hier mit genannt sind, gehören eigentlich noch dem 18. Jahrhundert an.

Das Königliche Kupferstich-Kabinet in Dresden hat einen Katalog der Stiche herausgegeben, welche im Verlage und auf Kosten der Königlichen Sammlungen seit 1753 bis 1870 gestochen wurden. Das Werk enthält 3 Abteilungen à 51 Blatt und kostet gebunden 540 Mark. Ein ähnliches spanisches Kupferstichwerk erschien in Madrid.

Die meisten Stecher des 19. Jahrhunderts haben sich an Raffael gemacht, nämlich 262 an der Zahl, darunter Anderloni — Amsler — Blanchard — Desnoyers — Dinger — Dupont — Eichens — Felsing — Forster — Gaillard — Ghigi — Gonzenbach — Jakoby — Keller — Kohlschein — Lefèvre — Longhi — Lüderitz — Mandel — Raffael Morghen — J. F. W. Müller — Raab — Richomme — Rosa-

ſpina — Schleich — Semmler — Steiffenſand — Steinla — Strange — Thaeter — Toschi — Valpato. ꝛc.

Außerdem erfreuten ſich folgende Maler der beſonderen Vorliebe unſerer Stecher des 19. Jahrhunderts: Allegri (Correggio) — Barbieri — Le Brun — Buonarotti (Michel Angelo) — Carraggi — Carlo Dolce — van Dyck — W. Kaulbach — Luini — Murillo — Overbeck — Perugino — Pouſſin — Guido Reni — Rubens — Andr. del Sarto — Ary Scheffer — J. v. Schnorr — Ad. Steinla — Tizian — L. da Vinci — Zampieri (Dominichino).

Einige Plattenmerkmale.

F. Anderloni, Raffaels „Bridgewater Madonna“ 9 M. — Vor der Schrift (prima prova). 42 Mark.

Raffael Morghen: Lionardo da Vincis „Abendmahl“ (1800).

I. Remarkdruck vor aller Schrift mit einem Wappen und einer weissen Schüssel, in der man bei einigen Exemplaren die Buchstaben R. M. bemerkt. Auktionspreis 8400 Francs.

II. Vor der Schrift nur mit Wappen und Dedikation in offener Schrift. 1200 Francs.

III. Mit der Unterschrift: „Amen dico vobis“ Wappen und Dedikation. Im Fenster links Fluss und Schattenseite des Gebirgszuges deutlich. Im mittleren Fenster erstreckt sich die dunkele Wolke nur bis zur Hälfte der Höhe des Raumes. Das letzte e in der Unterschrift „Hetruriae“ hat eine Form in Cursivschrift. 375—450 Mark.

IV. Fluss und Schattenseite des Gebirgszuges fast nicht mehr sichtbar, das e in „Hetruriae“ hat einen längeren Auslauf. 120 Mark.

V. Die dunkele Wolke reicht bis zum Horizont herab. Mit Komma und Punkt. Florenz, L. Bardi. 112 Francs.

VI. Gewöhnlicher Abdruck 48 Mark.

F. J. Müller, Raffaels „Sixtinische Madonna“. Gewöhnlicher Abdruck. 45 Francs, Chinesisch 60 Francs.

I. Etat. Vor aller Schrift, Madonna mit Kind ohne Heiligenschein. 3000 Francs.

II. Etat. Vor der Schrift nur mit: ‚La Madonna di S. Sisto di R.‘ in offener Cursivschrift. 1300 Francs.

III. Etat. Mit der Schrift und Widmung vor dem Worte „Servo“ in derselben. Ohne die zweite Strichlage im Sammet des Wappenmantels. Preis wie oben.

IV. Etat. Mit dem Worte „Servo“; der Kronreif des Wappens links keine Schattenstriche und rechts gehen dieselben in fast gleicher Stärke senkrecht bis zur Hälfte des mittelsten Edel-

steins. Kontur der Lichtseite des Kreuzes aus Punkten bestehend. 600 Mark.

V. Etat. Mit unbedeutender Retouche von Bervie ohne Schattenstriche am Kronreifen.

VI. Etat. Mit Überarbeitung der Platte von Desnoyers vom Jahre 1822 (für welche der Künstler vom Verleger Rittner 22000 Francs erhielt) 3 bis 5 Louisd'or; ausserdem Strichlagenveränderungen im Wappen und Hermelinmantel 165 Mark.

VII. Etat Der zweite Engelskopf von oben rechts an der Gardine keine Kontur mehr. Veränderung im Knoten des Mantels, des Hermelins und der Schriftzüge. Platte unten durch Abschrägung zwei Ränder. Preis unbestimmt.

J. A. E. Mandel: Raffaels „Madonna della Sedia". Berlin, Schröder. 36 Mark. Chinesisch 45 Mark.

I. Etat. Remarkdruck mit der weissen Stelle in der Schleife am Kreuze des Johannes, mit Stechernamen und Jahreszahl 1865. 300 Mark (vergriffen).

II. Etat. Künstlerabdruck mit Stechernamen. 180 Mark.

III. Etat. Vor der Schrift. Chinesisch 90 Mark (vergriffen).

NB. Die „Madonna Sixtina" dieses Stechers war bei seinem Tode unvollendet, hat aber jetzt vollendet ähnlichen Wert.

L. Calamatta: Raffaels „Madonna della Sedia". 30 Frs. Chines. 40 Fr.

I. Etat. Remarkdruck. 200 Francs.

II. Etat. Künstlerdruck mit gerissenem Künstlernamen. 160 Frcs.

J. Caspar: Baltraffios „Heilige Barbara". 7,50 Mark.

I. Etat. Künstlerdruck nur mit Künstlernamen. 30 Mark.

NB.: Die Punkte unten am Plattenrande bedeuten das Hundert der gezogenen Abdrucke, — eine anerkennenswerte Praxis, welche offen bekundet, dass die Platte schon so und so viel Drucke geliefert habe.

L. A. B. Desnoyers: Raffaels Madonna gen. „La belle Jardinière". 20 Francs.

Derselbe: Raffaels „Madonna mit dem Fisch". Paris, 24 Francs.

I. Etat: Vor aller Schrift: 700 francs.

II. Etat: Mit offener Schrift mit kleinem Namenstempel bis 320 M.

Derselbe: Gérards „Blinder Belisar, seinen Führer tragend". Paris, 45 Fr.

I. Etat: Vor der Schrift mit dem Künstlernamen und Stempel der antiken Köpfe, bis Mark 1080.

Derselbe: Gérards „Napoléon I." in ganzer Figur. Paris, 15 Francs.

I. Etat: Vor der Schrift mit Napoléons Namen auf der Tafel. Paris, 15 Francs.

II. Etat. Mit Schrift und Adlerstempel. Der Künstler erhielt vom Kaiser 50,000 Francs für die Platte, nachdem schon 1000 Ex. abgezogen waren. Die dann vom Gouvernement

ausgegebenen weiteren Drucke wurden mit dem Adlerstempel versehen.

Nach dem Tode des Künstlers erwarb 1859 der Marquis de Malleville für die Summe von 20,000 Francs 15 der vorzüglichsten Platten Desnoyers für die Chalcographie du Musée du Louvre, welches seitdem die neueren Abdrucke mit ihrem Stempel versah.

Diese Chalkographie oder Chalkotypie ist ein Hochätzverfahren in Kupfer, erfunden um 1850 von H. Heims in Berlin, und wurde daselbst wie von A. Jourdan in Paris eine Zeitlang praktisch geübt. Der Zweck, gute billigere Hochgravierungen und dauerhafter als sie durch den Holzschnitt geschaffen werden, mittelst Chalkographie zu erzeugen und zwar zum gleichzeitigen Druck mit den Lettern eines Buchdrucks auf der Buchdruckerpresse, erreichte man jedoch nicht, wohl aber erzielte man in Paris eine grosse Kollektion von Hochätzungen, welche hauptsächlich nach Bildern aus dem Louvre entstanden und heute noch unter dem Titel „Chalcographie du Louvre" im Handel sind. S. Russell in London dagegen erfand es 1857, den Stich auf galvanischem Wege auf eine Stahlplatte zu übertragen. Man merke sich hier, dass der Kupferstich Tiefätzung ist.

P. L. H. Dupont, P. Delaroches „Hemicycle" im Palais des Beaux-Arts in Paris. 150 Francs.
I. Etat. Künstlerdrucke bis 1000 Francs.
II. Etat. Vor der Schrift, China, bis 800 Francs.

G. Garavaglia, Raffaels „Madonna della Sedia" 1828. Florenz. 72 Paoli.
I. Etat. Remarkdruck mit weissem Band, vor Schrift und Wappen, nur mit Stechernamen. Mark 400.

S. Jesi, Raffaels „Leo X. mit den Cardinalen G. de Medici und L. de Rossi". Paris 1840. 100 Francs.
I. Etat. Künstlerdruck. 300 Francs.
II. Etat. Fast vollendeter Probedruck mit weissem Hemdknöpfchen bis 210 Mark.

J. Keller, Raffaels „Disputa" im Vatican. Stich des Düsseldorfer Kunst-Vereins. 1856/59.
NB.! Platte durch Brand vernichtet.
I. Etat. Remarkdruck. 900 Mark.
II. Etat. Künstlerdruck. 750 Mark.
III. Etat. Vor der Schrift. 600 Mark.
IV. Etat. Mit der Schrift vor dem gedeckten Wappen, der Adler im weissen Schilde. I. und II. Hundert 450 Mark.
V. Etat. III. und IV. Hundert. 375 Mark.
V. und VI. „ 255 „
IX. und X. „ 225 „
XI. und XII. „ 150 „

Man sieht an diesem Beispiel, wie durch die konstatierte Vernichtung einer wertvollen Kupferplatte die Preise eines Blattes emporkommen.

A. D. Lefèvre, Correggios „Heilige Nacht". Dresden. 24 Mark.
I. Etat. Künstlerdruck mit Stechernamen. 210 Mark.
II. Etat. Vor der Schrift. 75 Mark, chines. 90 Mark.

G. Longhi, Raffaels „La sposalizio". (Vermählung der Maria). Mailand. 75 Francs.
I. Etat. Vor den Versen mit dem Künstlernamen, bis 1110 Francs.
II. Etat. Mit den Versen in offener Schrift mit Widmung und Wappen, bis 900 Francs.

Es giebt gefälschte Subscriptions-Abdrücke mit künstlich hergestellter Stahlplatte, in welche die Nummern von fremder Hand eingeschrieben wurden.

R. Toschi, Raffaels Kreuztragung. „Lo Spasimo di Sicilia". 1832 Mannheim 55 fl. 1867 Berlin 60 Mark, chin. 75 Mark.
I. Etat. Remarkdruck mit weissem Knopf am Halfter des Pferdes, vor der Inschrift am Banner und vor dem Künstlernamen, bis 1500 Mark.
II. Etat. Vor der Schrift mit dem Künstlernamen und vor der Inschrift am Banner bis 1330 Francs.
III. Etat. Mit einer Zeile Titel in Cursivschrift, vor Wappen und Widmung 320 Mark.
IV. Etat. Mit dem Wappen. 360 Mark.
V. Etat. Mit der Schrift und Bardi's Adresse. 150 Mark.
VI. Etat. Mit Felsing's Adresse. 84 Mark.

Verzeichnis einiger klassischer Stiche von 1800—1880.

Raffaels Madonnen.

1) Die Madonna im Grünen von Agricola — Anderloni — Aureli — Steinmüller.
2) Madonna di Tempi von Amsler — Desnoyers — Raab — Spiess.
3) Bridgewater-Madonna von Anderloni.
4) Madonna mit dem Fisch von Bartolozzi — Desnoyers — Steinla.
5) Sixtinische Madonna von Blanchard j. — Desnoyers — Keller — F. Müller — Mandel (1897 noch unvollendet) — Steinla.
6) Madonna della Sedia, von Calamatta — Desnoyers — Garavaglia — Raph. Morghen — Schäffer — Schuler — Ferreri — Mandel — Burger.
7) La belle Jardiniére von Desnoyers.
8) Madonna mit der Wiege von Desnoyers.
9) Madonna mit dem Weisszeug von Desnoyers — Schuler.
10) Madonna des Hauses Alba von Desnoyers.
11) Madonna mit dem Geschenk (Foligno) von Desnoyers — Raab — Schuler.
12) Madonna des Hauses Orleans. gest. von Gaillard.

13) Maria auf dem Throne von Gruner — Schleich.
14) Maria dem Kinde die Brust reichend von Raffael Morghen.
15) Madonna mit dem Leuchter von Raff. Morghen.
16) Madonna del Granduca von Raff. Morghen — Schäffer.
17) Madonna mit dem Buche von Richomme.
18) Madonna mit der Nelke von Semmler.
19) Maria auf der Flucht von P. Toschi.
20) Madonna della Tenda von P. Toschi.
21) Die heilige Familie, genannt „die Perle“ im Museo del Prado in Madrid.

Über die reiche „Madonnenthätigkeit“ Raffaels sei hier bemerkt, daß sämtliche Madonnen dieses Meisters in einem hübschen Werke vereinigt bei Ernst Arnold (A. Gutbier) in Dresden erschienen sind.

Die schönste der raffaelischen Marien ist ohne Zweifel die „Sixtinische Madonna.“ Es besteht häufig die Meinung, diese Madonna habe den Namen der Sixtinischen, weil sie für die sixtinische Kapelle in Rom gemalt worden sei, in welcher Michel Angelo die weltberühmten Deckenbilder geschaffen. Dies ist ein vielverbreiteter Irrtum. Raffael malte die Sixtinische Madonna für die schwarzen Mönche (Benediktiner) von San Sisto bei Piacenza, als Nebenfiguren den heiligen Sixtus und die heilige Barbara. In dieser Klosterkirche blieb das Gemälde unberührt bis zum Jahre 1753 und kam dann durch Vermittelung des Bologneser Malers Giovannini in den Besitz des Königs August III. von Polen, der sie 1754 in die Dresdener Galerie brachte, wo sie von Kunstgläubigen, die noch nicht dem modernen Naturalismus huldigen, als das größte Wunderwerk des Cinquecento verehrt wird. Die Sixtina wird wohl für alle Zeiten eines der beliebtesten Sujets der Kunsthandlungen bleiben.

Hiermit wäre wohl das Wissenswürdigste über alte Kupferstichkunde gesagt, soweit eben der moderne Kunsthändler darüber unterrichtet sein muß. Wer sich umfassende Kenntnis erwerben will, fange bei Zeiten an und treibe außer der französischen und englischen Sprache, die ja vorausgesetzt werden, auch etwas Italienisch und Holländisch. —

Die Kennerschaft alter Gemälde.

Wenn beim Studium der alten Meisterstecher anempfohlen wurde, bei Dürer, Rembrandt und den Kleinmeistern anzufangen, ist es beim Studium alter Gemälde ratsam, sich irgend einen Lieblingsmeister zuerst vorzunehmen, allen seinen Gemälden nachzugehen und dann die übrigen Meister nacheinander folgen zu lassen. Eine chronologische Reihenfolge der Schulen ist hierbei nicht notwendig; denn diese ergiebt sich ja schon aus der Theorie. Hierbei sei gleich bemerkt, daß man beim Studium der Schulen und Richtungen keinen Maßstab an das

Sujet, an die Darstellungsweise im Vergleich mit späteren Schulen und Meistern legen darf, sondern stets die Eigenart dabei im Auge haben muß. Um dem künstlerischen Können aller Schulen gerecht zu werden, muß man natürlich hinsichtlich der künstlerischen Qualitäten einen Unterschied machen zwischen der alten steifen Schule Meister Wilhelms von Köln mit ihren marionettenhaften, hölzernen Madonnen und einer niederländischen oder italienischen Schule. Um aber jeder Schule in den verschiedenen Jahrhunderten gleichmäßig Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, darf man getrost den Satz zur Geltung bringen: „Denn wer den Besten seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeiten." Gut ist es beim praktischen Studium in den Galerien vielleicht bei Rembrandt anzufangen und dann zu Rubens überzugehen; beide waren ja eigentlich niederdeutschen Ursprungs, und sie bilden eine leichte Grundlage für das Fassungsvermögen. Ein Hin- und Herspringen von irgend einem Meister anderer Schulen auf den nächst Besten ist nicht ratsam, die Eigenart eines jeden Meisters muß sich erst eingeprägt haben und festsitzen, was durch das Studium der alten Stiche und Radierungen ja schon vorbereitet wurde. Dann kommt allmählich die Urteilsfähigkeit und diese wird dann auch zu einer sicheren Grundlage für unsere heutige Malerei.

Die Urteilsfähigkeit geht von zwei Fragen aus, nämlich: „ist es ein gutes Bild?" und: „ist es ein echtes Bild?" Unser Wissen bleibt Stückwerk, wenn wir diese Fragen nicht auf Grund gewonnener Erfahrungen beantworten können. Zu einem „guten" Bilde gehört die Meisterhand in Zeichnung und Farbe. Es kann ein Bild in der Zeichnung meisterhaft, in Farbe und Technik miserabel sein, und umgekehrt. Ferner soll man bei Lösung der Frage, ob ein Bild „gut" ist, beachten, ob der Künstler die Natur, die Perspektive, die Anatomie, die Proportion (Polyklet, Von den Maßen des Menschen) beobachtet, ob die Farben nicht das Auge, die Linien nicht das Schönheitsgefühl, den guten Geschmack verletzen und ob nicht allzukräftige Anachronismen zum Lachen, zum Humor herausfordern. Freilich, was den Anachronismus anlangt, so finden wir ihn ja nicht allein bei den alten, sondern auch bei unseren neuesten Künstlern, nur darf er nicht gewaltsam herbeigezerrt werden. Wenn wir z. B. bei Rembrandt manche biblische Gestalten im Kostüm der holländischen Tracht, mit Pelzen im warmen Palästina einherspazieren sehen, wenn Paolo Veronese uns die Gestalten der Hochzeit zu Cana zum Teil in spanischer Tracht des

Cinquecento vorführt, wenn uns andere Meister die Madonna in der Spitztuch-Kopfbedeckung des 12., 14. und 15. Jahrhunderts erscheinen lassen, so ist dies ein natürlicher Ausfluß der Naivetät jener Zeit.

Auch Ludwig Richter und andere Künstler der Neuzeit gestatteten sich, den Stall zu Bethlehem im tiefsten Winter und in Schnee und Eis darzustellen, obgleich es in Palästina wohl niemals geschneit hat und Eiszapfen an den Dachrinnen nicht zur Tagesordnung gehören. Weniger naiv erscheint es, wenn unsere lebenden modernen Künstler den Heiland in moderne Kleider stecken und ihn in eine Bauernstube mit Schwarzwälder-Uhr setzen. Die Naturalisten Uhde und Liebermann würden größeren Ruhm ernten, wenn sie nur ein solches Gemälde wie genannter Veronese malen würden. Einen stolzen Veronese, einen Tizian hätten nur Makart und Piglheim zu Wege gebracht. Der gute Geschmack wird zur Geschmacksverirrung, wenn z. B. Darstellungen, die als kleine Staffeleibilder sehr nett und intim wirken könnten, (siehe: Tenniers, Brouwer, Ostade) in Überlebensgröße dargestellt werden, z. B. charakteristische Bauerntypen, soziales Elend, Krankenstuben, Rüpelgestalten, Nuditäten ꝛc.

Ein „gutes" Bild muß naturwahr sein, keine Unnatürlichkeiten zeigen; nur muß zwischen der schönen, wahren Natur und dem krassen Naturalismus eine unbarmherzige Grenze gezogen werden. Man kann Naturalist bis zur Bewußtlosigkeit sein und doch immer schön und wirkungsvoll bleiben. Die alten Griechen erzählen uns ja von ihren großen Meistern, wie Zeuxis Weintrauben so täuschend malte, daß die Vögel geflogen kamen, um daran zu picken, Parrhasios einen Vorhang so täuschend, daß sein Nebenbuhler versuchte, ihn aufzuheben, Appelles ein Pferd so naturwahr, daß Pferde beim Anblick desselben zu wiehern begannen. Heute macht der Naturalismus es sich einfacher und bequemer in seiner Technik. Ein bekannter Künstler, der das ausgebreitete Schweißtuch der heiligen Veronika (à la Correggio) mit dem Christusantlitz malte, strich zur Darstellung des Tuches eine dicke Farbenschicht auf die Bildfläche, nahm einen grobmaschigen Scheuerlappen oder eine grobe Packleinwand und drückte dessen körniges Gewebe gegen die fette nasse Schicht, so daß sich das Gewebe auf der Bildfläche abdruckte. (Verbesserter Naturselbstdruck!)

Über ein „gutes" Bild vom technischen Standpunkt sei noch folgendes gesagt: Es muß technisch „gesund" sein, das heißt eine gute Erziehung und Behandlung erfahren haben; darunter versteht man, daß

sein Grund und Farbenbestand weder durch klimatische Einflüsse noch durch schlechte Behandlung, Reinigung ꝛc. angegriffen ist. Die Entfernung des Schmutzes geschieht durch sorgfältiges Reinigen mittelst etwas Seife, Schwamm und kalten Wassers; den oft vergilbten Firniß kann man auf trockenem Wege durch Verreiben mit den Fingerspitzen unter Anwendung feiner Asche entfernen, auf nassem Wege geschieht es durch eine Spirituslösung. Es muß aber mit Vorsicht geschehen, damit mit dem alten Firnißüberzug nicht auch Teile der feinen Lasuren mitgehen. Schwieriger sind natürlich die Fälle, wo Teile des Bildes zerstört oder durch falsche Hände übermalt sind. Ein schlechter Restaurator kann an einem Tage mehr verderben als ein Dutzend Maler in Jahren gut gemacht haben.

Das firnißfreie Bild muß durch Mastix mittelst eines breiten Pinsels neu gefirnißt werden, und zwar durch schnelle, strichweise, breite Auftragung und gleichmäßige Verteilung über die Bildfläche. Dann bleibt das Bild einige Stunden flach liegen, bis es trocken ist. Dies muß in einem staubfreien Raum geschehen, damit sich kein Stäubchen auf die feuchte Fläche klebt. Manche Bilder sind so trocken, daß sie Glanz und Farbe verlieren, da ist ein wohlthuender leichter Firniß (auch französischer Firniß von Söhné Frères in Paris) wie ein erquickendes Bad; die Farben in ihrer Ursprünglichkeit wachsen förmlich aus dem Grunde des Bildes wieder in ihrer ganzen ursprünglichen Leuchtkraft heraus. Neue Gemälde dürfen erst nach Wochen ihrer Vollendung gefirnißt werden, wenn die Farben absolut trocken sind. Diese Reife für den Firniß ist gegeben, wenn die dicker gemalten (pastosen) Stellen der Bildfläche sich hart anfühlen.

Das hier Gesagte ist im Wesentlichen das, was man von einem „guten“ Bilde verlangt. Die zweite Frage, ob ein Bild „ächt“ ist, läßt sich aus folgenden Merkmalen bestimmen. Jede Kunstepoche hat ihren eigenen Dialekt (Kunstdialekt), wie jedes Land seinen eigenen Sprachdialekt. Der Mailänder Kunstforscher Morelli (Pseudonym: Lermolieff.*) „Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin.“ Leipzig 1880) empfiehlt es als Experimentalmethode, die Kunstdialekte, die künstlerische Entwickelung

*) Lermolieff hat nachgewiesen, daß die berühmte „Büßende Magdalena“ von Correggio (Dresdener Galerie) nicht von diesem Künstler ist. Sie ist auch auf Kupfer gemalt, was Correggio niemals that.

nach Landsmannschaften, d. h. nach eng abgegrenzten Künstlergruppen einzelner Länder und darin eingeschachtelter Schulen, weil im Nebensächlichen der Künstler sich eher gehen läßt als in der Hauptsache und kleinen Manieriertheiten huldigt, so zu sagen bei den „Schnörkeln" seiner Handschrift bleibt. Wie jeder Mensch seine eigene Handschrift schreibt, so auch der Künstler, der in Zeichnung und Pinselführung seine charakteristischen Merkmale nie verleugnen kann. Freilich ist die Erkennung der Echtheit nicht leicht; sie läßt sich nur durch systematische Einprägung eines und desselben Meisters in allen Galerien und Sammlungen erwerben, ohne das Auge durch andere Meister zu irritieren oder abzulenken. An der Feststellung der Ächtheit eines uns plötzlich zur Beurteilung oder zum Ankauf vorgeführten Bildes, wird man leicht gehindert, wenn es ganz oder stellenweise von fremder Hand übermalt ist, wenn es durch schlechte Restauration Lasuren verloren hat oder sonstwie durch Risse und Sprünge in der Farbe verdorben wurde. Ist nun auch die praktische Ausübung der Kennerschaft schon an sich eine Art kunstgeschichtlicher Forschung, so braucht doch der Kenner nicht gerade Gelehrter zu sein. Anton Springer in seinem Aufsatz „Kunstkenner und Kunsthistoriker" in den „Bildern a. d. neueren Kunstgeschichte" (Bonn 1886) giebt hierüber sehr beachtenswerte Winke.

Der praktische Kenner wird, wenn ihm ein altes Bild zur Prüfung vorgeführt wird, es stets zuerst von der Rückseite betrachten. Die Leinwand in ihrer textilen Beschaffenheit, mit ihren Weberknoten, ihrem Maschen- und Faserwerk, oder ihre Beschaffenheit der neueren Webekünste überhebt uns oft, das Bild selbst noch lange auf seine Ächtheit anzusehen, denn eine Leinwand oder eine frischere Holzgattung aus dem 18. oder 19. Jahrhundert kann uns ja natürlich kein Bild von Rubens, Rembrandt, Raffael ꝛc. bieten.

Heutzutage pflegt man nur diejenigen Bilder unserer Zeit als „gut" zu bezeichnen, welche auf der Höhe der heutigen modernen Technik stehen. Das ist ein Irrtum, über den sich ein dickes Buch schreiben ließe.

Über das Aufhängen von Gemälden in Wohnräumen und Galerien soll hier noch hervorgehoben werden, daß dunkele Bilder ein scharfes, helles Licht brauchen und durch keine Fenstervorhänge beschattet werden dürfen. Das Oberlicht ist nicht immer, aber doch meistens das beste für alle Bilder, obwohl man eigentlich jedes Bild so aufstellen sollte wie es der Künstler gemalt hat, nämlich so, daß das lichtgebende Fenster

links vom Bilde steht, wofern es nicht plain air, das heißt im Freien gemalt ist. Bei größerer Anzahl von Gemälden ist es wichtig, daß nicht ein sehr gutes Gemälde durch ein benachbartes besseres oder auch schlechteres völlig todgeschlagen wird. Dies geschieht besonders durch zu grelle Farben der Nachbarschaft. Schlechte Gesellschaft verdirbt gute Bilder. Beim Ausstellen ins Schaufenster ist darauf zu achten, daß der Rahmen oben etwas vorgebeugt wird (Schrägstellung), wodurch zu grelle Reflexe des Tageslichtes oder der Spiegelscheibe vermieden werden. Ein anderer für Kunsthändler nicht unwichtiger Punkt ist, daß die Schaustellung eines Bildes nicht zu lange dauern darf. Man sagt nicht mit Unrecht: „Das Beste daran sieht das Publikum herunter"; das Bild verliert die Wirkung und diskreditiert sich selbst. Der alte, verstorbene Kunsthändler Plach in Wien sagte: „Ich stelle meine besten Gemälde mit der Bildfläche gegen die Wand; denn ein Bild, das zu oft gesehen wird, ist wie der Ruf eines jungen Mädchens, — ein Achselzucken kann Beide zu Fall bringen." Perlen soll man verborgen halten. Ein umgedrehtes Bild reizt die Neugier des Besuchers, dieser wird es unwillkürlich umwenden; ist es wirklich ein gutes Bild, so erhöht sich der imaginäre Wert desselben in den Augen der Neugierigen durch eine oberflächlich hingeworfene Bemerkung des Besitzers wie z. B. „Eine Perle!" oder „Nur für Kenner!" Das mag raffiniert erscheinen, aber es liegt viel Wahres dahinter. —

Hat der junge Kunsthändler sich mit Fleiß und einer gewissen innigen Liebe dem Studium alter Kupferstiche ergeben und es so weit erfaßt, daß er die Eigentümlichkeiten der alten Stecher sowohl, wie die Sujets und Gestalten der Maler, nach denen gestochen worden, in ihrer Erscheinung bildlich sich eingeprägt, so wird in ihm die besondere Neigung erwachen, auch die Originalgemälde der alten Meister kennen zu lernen und zu studieren. Dazu bieten ja die großen öffentlichen Staatsgalerien und hervorragende Privatsammlungen die beste Gelegenheit. Aber der Kunststudierende wird auch nach dem eifrigen Studium der alten Kupferstichmeister bald im Stande sein, solche Gemälde alter Meister zu beurteilen und zu bestimmen, welche nicht täglich uns an der Hand eines führenden Kataloges, der ja die Arbeit sehr erleichtert, zugänglich sind, nämlich die altehrwürdigen als Reliquien aufbewahrten Gemälde in Schlössern, Klöstern, Kirchen und Kapellen. Hier hat er vor dem nichtwissenden Laien dann schon soviel voraus, daß er aussprechen kann: „Dieses oder jenes Altarbild,

dieses oder jenes Nischengemälde muß von Tintoretto, von Carlo Dolci oder Ribera ꝛc. ꝛc. sein", oder auch: „es muß eine Kopie sein, vielleicht auch eine Wiederholung". Dieses Bestimmungsvermögen, wenn es auch nicht authentisch sicher ist, ist ihm aus dem Geiste der alten Kupferstichmeister erwachsen, er kennt ihre Eigenart und fühlt sich schon sicherer, weil er ja schon im Begriff ist, mit den Alten weiter zu leben. Die großen Sammlungen oder „Theken" sind ja örtlich wenigstens Allen bekannt, dennoch wollen wir die großartigsten hier aufführen, weil wir uns damit noch kurz befassen müssen.*) In Deutschland und Österreich sind die Sammlungen von Dresden, Berlin, München (Alte Pinakothek), Kassel und Wien die bedeutendsten, und unter ihnen ist wohl zweifellos die Dresdener Galerie nach Qualität und Repräsentation einzelner Meister die wertvollste; die anderen drei Städte wetteifern wohl in ihrem Werte gleichmäßig mit einander. Während in Dresden Raffael und Rembrandt am schönsten in die Erscheinung treten, sind in Wien (Belvedere-Galerie, jetzt im neuen Hofmuseum aufgestellt) und in München Rubens, van Dyck und die älteren Herren wie Dürer, Holbein und die alte Schule Meister Wilhelms von Köln, dann einige Spanier (Murillo) und die Italiener bevorzugt. Das beste Licht und die vornehmste und würdigste

*) Hier mag eingeschaltet werden, daß besonders in alten Kunststädten wie München etc. häufig alte Gemälde aus Privathänden zum Kauf ausgeboten werden, die schon ein halbes Jahrhundert auf Speichern ein Tummelplatz für Ratten und Mäuse waren. Der übliche Engländer muß dabei dann immer herhalten, der schon so und so viel dafür geboten habe, man habe es aber nicht hergegeben etc. Das ist immer eine Schundware, welche wir Kunsthändler mit van der Kruten bezeichnen, was soviel heißen will, daß diese alten Schinken höchst fragwürdige Schmieralien aus früherer Zeit, meist miserable Versuche oder Kopien aus dem Anfange dieses Jahrhunderts oder der Biedermaierzeit sind. Man merke sich: Alles was an wahrhaft guten und bedeutungsvollen Bildern existiert, ist fast durchweg schon in sicheren Händen, in festem Besitz. Amerika und England haben so ziemlich alles verschlungen, was an alten Werten aus der Verborgenheit ans Licht gezogen worden. Dies gilt in allen Bereichen der Kunst und des alten Kunstgewerbes. Deutschland ist, was älterer Familienbesitz in Kunstwerten anlangt, fast ein von Heuschrecken zerstörter, entlaubter Baum. Es liegt dies auch in der Natur der Sache; denn wenn uns heutzutage ein Raffael, ein Rubens, ein Rembrandt zum Kauf angeboten wird, so dürfen wir überzeugt sein: wäre er echt, so hätten ihn andere schon vorher als solchen erkannt, und er wäre längst in festen Händen, denn auch ein reicher Pariser oder Londoner Antiquar läßt sich echte Ware nie entgehen.

Art des Aufhängens haben in erster Reihe Wien und München. Im alten Belvedere-Schloß in Wien war die Konservierung dunkel und mangelhaft. Erst seit der Überführung seiner Gemälde in das großartige neue Hofmuseum am Burgring ist man sich dort noch mehr bewußt geworden, welchen Schatz man besitzt. Ein Gang durch diese Räume ist erhebend, ja geradezu überwältigend! Da kann man schauen und lernen, und der ruhige, vornehme Geist, die herrlichen neuen Portale, die Teppiche und die sonstige äußere Pracht, bezaubernd durch ein gewaltiges Oberlicht, sowie die ganz chronologische Anordnung nach Schulen machen den Besuch zu einem der edelsten Genüsse des Lebens. An Galerien anderer Länder wollen wir London, Paris, Madrid, Florenz, Rom, Petersburg und Amsterdam hervorheben. Würden alle Galerien, die deutschen und ausländischen ihre ersten Perlen herausgeben und alles zu einem Ganzen vereinigen, so würde ein Kunstelisium erstehen, in welchem Staunen und Bewunderung in Permanenz erklärt wären. Der Gedanke wäre zu groß, um ihn ausdenken zu können. Begnügen wir uns, die Namen der Altmeister in unser Gedächtnis zu prägen, die weder von ihrer Zeit noch überhaupt jemals übertroffen worden sind und wie sie Hans Makart in den Lünetten des Treppenhauses im Wiener Hofmuseum als die Sterne erster Größe in treffender und geistreicher Weise veranschaulicht, verherrlicht hat:

Dürer, Holbein, Murillo, Rubens, Rembrandt, Raffael, Michel Angelo, Tizian, Lionardo da Vinci und Velasquez. Diese Meister sind das Alpha und Omega der alten Malerschule, und es ist schwer zu sagen, wer von Ihnen der größte ist. Wollte man „Tizian" sagen, wozu die Versuchung nahe liegt, so würde man Kämpfer in die Schranken rufen und die Namen Dürer, Rubens, Raffael, Michel Angelo, Lionardo mit lautem Ausrufungszeichen von manchen Lippen erschallen hören, und gewiß mit Recht. Lassen wir das Feldgeschrei, und beugen wir uns vor jedem Einzelnen und seiner Eigenart. Aber es ist lehrreich und nützlich, sich einzuprägen wie Hans Makart in seinen Lünetten (halbmondförmigen Gibelbögen) jedem dieser Künstler sein eigenes Merkmal, sozusagen sein Schlagwort mitgegeben. Da sitzt zuerst Dürer mit seinen bis auf die Schulter fallenden Locken und dem Zeichenstift in der Hand, im Begriff die am Kreuzesstamme trauernde Maria zu zeichnen. Da ist Hans Holbein und zeichnet die schöne, reiche Gattin des altdeutschen

Patriziers, er blickt sie länger und aufmerksamer an, als es vielleicht nötig wäre; denn die Dame in ihrer üppigen, schmuckreichen Tracht hat etwas Berückendes, und schaut auf sein Blatt, ob sie auch wohl ebenso schön wiedergegeben wird wie sie ist. Dann kommt Murillo mit seinem dunklen spanischen Typus, im Begriff den Leichnam des Herrn zu studieren. Hieran reiht sich ein Paar von besonders fesselnder Kraft: Rubens der eitele und von seiner Zeit und den Großen viel Gehätschelte. Es ist Modellpause, er hat die Palette noch in der Hand, aber die Siesta beginnt mit seinem Lieblingsmodell, Helene Fourment, seiner zweiten Gemahlin, die hingegossen in ihrer schönen Nacktheit, ihrer Triumphe sich bewußt, sinnlich faul an seine Schulter gelehnt, ausruht und uns in ihrer ganzen Erscheinung alle schönen Rubens'schen Weibergestalten verkörpert. Dann folgt unser liebenswürdiger Freund Rembrandt van Ryn, der Meister im Portrait, und deshalb zeigt uns ihn Markart in dem bekannten Selbstportrait, das von zwei schönen nackten Gestalten, einem Jüngling und einer Jungfrau gehalten wird. Hieran reiht sich Raffael Sanizio von Urbino, der seine geliebte Fornarina als Maria mit dem Kinde zeichnet: das Ganze eine überaus liebliche Familienscene. Dann kommt der Cyclop unter den Bildhauern und Malern, Michel Angelo Buonarotti, wie er im Begriff ist seinem Modell zum Adam die richtige Pose für sein Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle zu geben. Das ist der gewaltige Meister der Renaissance, der in Carraras Marmorbrüchen seine gigantischen Gestalten mit dem Hammer des Cyclopen wachklopfte ohne Punktierung der Linien und Konturen, die Muskelkraft gewissermaßen herausschälend und ihnen den Oden der Gottheit einhauchend. Man ist versucht die imposanten Gliedmaßen dieses Adam als lebende Renaissancebeine und Renaissancearme anzusehen. Es folgt Tizian Vecellio von Pieve di Cadore. Mit grauem Langbart steht er an der Staffelei und malt seine Venus, der Makart etwas von den Zügen und der Pose der Charlotte Wolter als Messalina beigemengt hat. Hieran reiht sich der edle Lionardo da Vinci; der skizziert in seiner genial nachlässigen aber sicheren Haltung seine Bacchantin, und den Beschluß macht der größte aller Portraitisten der Spanier Velasquez, dessen Selbstportrait von zwei nackten Jünglingen gehalten wird.

Diese köstlichen Makart'schen Lünetten mußten hier aufgeführt werden, weil sie dem jüngeren Kunstgeschichte-Beflissenen als redende

Marksteine beim Studium der Altmeister dienen sollen. Es mag die Frage aufgeworfen werden, weshalb Makart nicht auch den edlen und stets vornehmen van Dyck in diesen Cyklus mit hineingenommen hat, denn sein Verdienst ist unbestritten. Die Antwort liegt wohl darin, daß van Dyck sich stark an Rubens anlehnte. Aber der Hauptgrund ist wohl darin zu suchen, daß man dann auch berechtigt wäre zu fragen: Warum nicht auch Correggio, warum nicht auch Palma Vecchio, und warum nicht Paolo Veronese? Bescheiden wir uns auch hierin, und lassen wir uns eben nur jene zehn von Makart signalisierten Meister als lebendige Schlagworte dienen zur Einprägung für unser Gedächtnis. Im Übrigen muß man in Würdigung der Malerei strenge nach Schulen gehen, wobei die Nomenklatur untergeordneter Künstler, jemehr man sich der Neuzeit nähert, zur Nebensache wird; denn besonders die letzten 10 oder 15 Jahre haben in Folge der Treibhauszucht, und weil ein förmlicher Sport daraus erwachsen ist, eine solche Unzahl von Halbtalenten hervorgerufen, daß die vielen Namen, welche mit auf dem Plan erscheinen, und mit oben schwimmen möchten, ebenso schnell wieder verschwinden, wie sie gekommen.

Die Malerschulen sind kurz wie folgt zu merken:

1) Die altkölnische und altniederländische Schule (Meister Wilhelm von Köln — Lochner — van der Weyden — Memling — Lucas van Leyden — Quentin Massys).

2) Die oberdeutsche Schule. (Schongauer — die beiden Holbein — Burgkmaier — Wohlgemuth (Dürer's Lehrer) — Albrecht Dürer — Schäufelein — Beham — Cranach — Baldung. — Altdorfer).

3) Die italienische Schule. Filippo Lippi — Boticelli — Ghirlandajo — Perugino (Raffaels Lehrer) — Francia — Raffael — Lionardo da Vinci — del Sarto — Correggio. Die Venezianer: Palma vecchio, Tizian, Bordone — Tintoretto — Veronese. Die Eklektiker: Annibal Carracci — Guido Reni — Domnichino. — Lanfranco — Carlo Dolce. — Die Naturalisten: Caravaggio — Giordano. Die Genre- und Landschaftmaler: Castiglione — Salvator Rosa.

4) Die flämische Schule. Rubens — Jordaens — van Dyck — Adr. Brouwer — Teniers d. J. — Snyders Fyt ꝛc.

5) Die holländische Schule. Bloemaert — Honthorst — Rembrandt — Mireveldt — Franz Hals — Bol — Adrian und

Isac van Ostade — Jan Steen — Dow — Metsu — Pieter de Hooch — Mieris — Therborch — van der Neer — Paul Potter — A. van der Velde — A. de Cuyz — Wouwermann — Huchtenburg — Poelenburg — Berghem — Swaneveldt. — Die Landschafter: v. d. Velde, Goyen — Salomon und Jakob Ruysdael — Hobbema, — Vlieger — v. d. Velde — Wenix und Adrian v. d. Werff. Mit letzterem bezeichnet man den Verfall, (seine Bilder sind geleckt wie Porzellanmalerei).

6) Die spanische Schule. Ribera — Zurbaran — Velasquez — Pereda — Murillo.

7) Die französische Schule. Poussin — Claude Lorrain — Le Brun, von der Meulen — Chardin — Greuze. —

8) Deutsche Schule des 16. und 17. Jahrh. Schwarz — Rottenhammer — Netscher — Sandrart — Roos — Denner — Raffael Mengs und Angelika Kauffmann.

Letztere, unter den Frauen die einzige und neben der Le Brun wohl die bedeutendste jener Zeit, und eine Freundin Goethes in Rom, ragt ins 19. Jahrhundert herüber. Die französische Revolution und die Befreiungskriege brachten einen Stillstand. Dann sehen wir David, Horace Vernet, Carstens, Cornelius und Wilhelm von Kaulbach. Diese bilden den Übergang zu unserer neueren Kunst. Es würde ermüdend sein, hier die bedeutenderen Namen aus der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts aufzuzählen. Wir finden sie in den Katalogen unserer europäischen Kunstverlags-Anstalten und die der allerneuesten Zeit in den Kunstausstellungskatalogen und in den illustrierten Kunst- und Familienjournalen und Prachtwerken so ziemlich alle genannt und auch verbildlicht, und das Sprichwort: „Nur der Lebende hat recht", bewahrheitet sich in unserer hastenden und überhastenden Zeit, in welcher Einer den Anderen zu verdrängen, zu überholen trachtet.

Beschränken wir uns, die hauptsächlichsten Schulen namhaft zu machen, wie sie aus den modernen Kunstakademien hervorgegangen sind, deren Spitzen wir im deutschen Vaterlande in Rauch, Schadow, Lessing, Bamberger, Piloty, Lier, Bendemann, Achenbach, Diez, Hoff, Keller, Anton v. Werner, Loefftz ꝛc. zu suchen haben, wobei zu beachten ist, daß ein großer Teil strebsamer Jünger dieser Schulen seine Vervollkommnung in der französischen Schule suchte und fand, die ja auch im heutigen Rom ihre Wurzeln fand. Man sagt ja mit Recht,

daß jede Nation in der Kunst ihre berechtigte Eigenart habe, aber da die Kunst im Allgemeinen, wie man meint, kein Vaterland hat, da sie international ist, so möge man die Behauptung nicht unpatriotisch nennen, wenn hier die Meinung zum Ausdruck gelangt, daß die heutige deutsche Kunst hinsichtlich des Geschmackes, der Phantasie und der Technik vom Auslande, besonders von den Franzosen, Holländern und Italienern lernen kann.

Für den Handel kommt in Betracht, daß die modernen Franzosen, die farbenprächtigen Spanier und die Italiener viele hochgeniale Bilder auf den deutschen Markt bringen und besonders München als Stapelplatz betrachten. Hierbei macht man die Wahrnehmung, wie der Charakter der Südländer sich auch in der Malweise ausdrückt und mit der Glut des Südens auch den Pinsel in die Glut der Farben taucht und wie oft eine geniale Skizze in ihrer leichten Malerei das höchste Talent verrät. Wer sich viel mit Künstlern beschäftigt und in Hunderten von Ateliers treppauf treppab zu Gast war, der konnte und kann sich noch heute nicht der Ansicht verschließen, daß es eine Wahrheit ist, wie eine Skizze oft einen größeren künstlerischen Wert hat als das danach vollendete größere Gemälde. Es liegt dies zugleich auch in der Empfindung des Ursprünglichen, der Ton- und Farbengebung und in den stimmungsvoll nebeneinander gesetzten Farbenflecken.

Aus dieser richtigen Erkenntnis ist seit einiger Zeit der Sport des Skizzensammelns entstanden, welcher ohne Zweifel weitere Ausdehnung annehmen wird. Man sammele also bei Zeiten gute Farbenskizzen und jetzt noch wohlfeile kleinere Gemälde der Ausländer, welche einen mächtigen Reiz ausüben durch die Fremdartigkeit ihrer entzückenden Farbenbehandlung, welche man in Deutschland nicht immer findet.

An Galerie-Sammelwerken, die wohl so ziemlich alles enthalten, was an bedeutenden Gemälden alter Meister in Europa existiert, mögen hier folgende Werke namhaft gemacht sein. Die Blätter daraus sind natürlich alle einzeln, zum Teil in verschiedenen Größen zu haben und zwar in Photographien oder Pigmentdrucken, direkt nach den Originalen aufgenommen oder auch in Radierung und Stich:

Die alte Pinakothek in München in Original-Photographien. Verlag von F. Hanfstängl in München.

Dieselbe Galerie in Radierungen von Raab. Verlag von P. Kaeser in München.

Dieselbe in Lithographien. Verlag von Piloti & Löhle in München.

Die kaiserliche Gemälde-Galerie der Eremitage in St. Petersburg. Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Die Gemälde-Galerie des königlichen Museums in Berlin.

Die königliche Gemälde-Galerie in Dresden. Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Dieselbe. Verlag von Franz Hanfstängl in Dresden.

The National-Galerie in London. Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Die Gemälde-Galerie der Uffizien in Florenz. Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Die Gemälde-Galerie des herzoglichen Museums in Braunschweig. Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Die Meisterwerke des Museo del Prado in Madrid. Verlag der Photographischen Gesellschaft in Berlin.

Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam. Text von A. Bredius. Verlag von F. Hanfstängl in München.

Die Meisterwerke der königl. Gemälde-Galerie im Haag. Text von A. Bredius. Verlag von F. Hanfstängl in München.

Pictures in the National-Galery, London. Text von Eastlacke. Verlag von F. Hanfstängl in München.

Aufnahmen nach Werken alter Meister aus den Galerien zu Berlin, Dresden, Cassel, München, Amsterdam, Haag, Harlem, Brüssel, Galerie Liechtenstein in Wien, K. Gemälde-Galerie in Wien, Buckingham-Palace und National-Galerie in London. Verlag von F. Hanfstängl in München.

Handzeichnungen alter Meister des Königl. Kupferstichkabinets zu Dresden. Text von K. Woermann. Verlag von F. Hanfstängl in München.

Kupferstiche nach A. Dürer aus dem Königl. Kupferstich-kabinet in Dresden. Verlag der Photogr. Gesellschaft in Berlin.

Gemälde nach Rembrandt aus der Dresdener Galerie. Verlag der Photogr. Gesellschaft, Berlin.

Photographien nach Original-Sculpturen und Abgüssen des Königl. Museums in Berlin. Im gleichen Verlage.

Publikationen nach Gemälden verschiedener Galerien. Diese finden sich in einem 48 Druckbogen umfassenden Katalog der Firma Braun, Clement & Comp. in Dornach und Paris, zumeist aus folgenden Staatssammlungen: Amsterdam, Antwerpen, Basel, Berlin, Brügge, Budapest, Colmar, Dresden, Florenz, Frankfurt a. M., Harlem, Haag, London, Madrid, Paris, Petersburg, Rom, Versailles, Wien, Windsor.

An Handzeichnungen und Stichen publizierte die Firma aus den umfassenden Sammlungen der „Albertina" in Wien (Sammlung des Erz-

herzogs Albert), Basel, Dresden, Florenz, Lille, London, Mailand, Oxford, Paris, Venedig, Wien, Weimar, Windsor.

Litteratur für das theoretische Studium der Gemäldekunde.

Quellenschriften für Kunstgeschichte (Wien, Braumüller).
Springer, Bilder aus der modernen Kunstgeschichte.
Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters (Leipzig 1886).
Doltmann, Holbein und seine Zeit (Leipzig 1874).
Messmer, Sammlung alt-, ober- und niederdeutscher Gemälde aus der ehemaligen Boisserée'schen (jetzt Münchener Pinakothek)-Gallerie (München 1862).
Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der altniederländ. Malerei (Leipzig 1875).
A. Förster, Geschichte der deutschen Kunst (Leipzig 1860).
Woltmann, Geschichte der Malerei.
W. H. Riehl, Das landschaftliche Auge (Kulturstudien aus 3 Jahrhunderten).
L. A. Schreiber, Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölner Malerschule (Bonn 1880).
Janitscheck, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1888.
Repertorium für Kunstwissenschaft.
D. Burckhardt, Schongauer und seine Schule am Oberrhein 1888.
R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte (Stuttgart 1886).
Kugler, Geschichte der Malerei. Berlin 1847.
Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei, 6 Bde. (Leipzig 1869—76).
Mündler, Die Apokryphen der Münchener Pinakothek.
Jak. Burckhardt, Der Cicerone beim Genuß der Kunstwerke in Italien (Leipzig). (Ein meisterhaftes, nie versiegendes Buch.)
Crowe und Cavalcaselle, Raffael (Leipzig 1883).
Dieselben, Tizians Leben und Werke (Leipzig 1877).
W. Lübke's Geschichte der italienischen Malerei.
Max Rose, Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. Gent 1879. Deutsch von Reber. München 1880.
Waagen, Kleine Schriften (Stuttgart 1875).
Goeler von Ravensburg, Peter Paul Rubens. Heidelberg 1884.
W. Bode, Studien zur Geschichte der holländ. Malerei (Braunschweig 1883).
H. Riegel, Abhandlungen und Forschungen zur niederländ. Kunstgeschichte. Berlin 1882.
A. Springer, Rembrandt und seine Genossen. (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte.) (Bonn 1886.)
Wurzbach, Die holländ. Thier- und Landschaftsmaler. (Dohme, Kunst und Künstler II.) (Leipzig 1877.)
Derselbe, Gesch. der holländ. Malerei (Leipzig 1882).
Reber, Gesch. der neueren deutschen Kunst (Leipzig 1884).

Künstlerbiographien und Monographien.

H. Knackfuß, Künstlermonographien in Bänden à M. 3,— Bielefeld, Velhagen & Klasing. 1. Raffael. 2. Rubens. 3. Rembrandt. 4. Michel Angelo.

5. Dürer. 6. Velasquez. 7. Menzel. 8. Teniers der Jüngere. 9. A. v. Werner. 10. Murillo. 11. L. Knaus. 12. Franz Hals. 13. A. van Dyck. 14. Ludw. Richter. 15. Watteau. 16. Thorwaldsen. 17. Holbein der Jüngere. 18. Defregger. 19. Terborch und Jan Steen. 20. Reinhold Begas. 22. Tiepolo.

Eye, A. v., Albrecht Dürers Leben und Künstlerthätigkeit (Kunstanstalt, W.), geb. M. 20,—.

Grimm, G., Leben Michel Angelos (Berlin, Besser), 2 Bde., geb. M. 11,—.

„ Das Leben Raffaels (ebendas.), geb. M. 10,50.

Justi, C., Murillo (Seemann, Leipzig), geb. M. 6,—.

Springer, A., Albrecht Dürer (Berlin, Grote), geb. M. 12,50.

Die moderne Kunst.

Gehen wir nun zu der neueren Kunst über, soweit sie für den jüngeren Berufsgenossen eine Quelle des Studiums und der Freude sein kann, so müssen wir hier von einer umfangreichen Nomenklatur absehen. Praktisch und nützlich ist das umfangreiche Werk von R. Muther, „Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts", welches textlich sowohl wie illustrativ ein compilatorisches Meisterstück ist. Die Namen der jetzt lebenden oder noch nicht verstorbenen Künstler und ihrer Werke finden sich in den Ausstellungskatalogen der letzten 20 Jahre und die der reproducierten Künstler in den Verlagskatalogen der hauptsächlichsten Verleger und Kunstanstalten wie: Boussod, Valadon, (ancienne maison Goupil) in Paris, Braun, Clément & Co. in Dornach und Paris, Franz Hanfstängl in München, Bruckmann (Photogr. Union) in München, Fr. Ad. Ackermann in München, Photographische Gesellschaft und Rudolf Schuster in Berlin, H. O. Miethke und V. A. Heck in Wien. Alle diese Kataloge zusammen geben ein gutes und übersichtliches Bild über die Erscheinungen der neueren und neuesten Zeit auf dem Gebiete dessen, was Künstler und Kunsthandel produzierten. Die Anzahl ist enorm groß und überragt alles, was in früheren Zeiten geschaffen wurde, wohl um das Hundertfache. Deshalb gilt es auch hier eine gewisse Ordnung zu schaffen, um wenigstens einen flüchtigen Überblick über Schulen und Richtungen zu gewinnen, soweit sie für den Hausbedarf des jungen Kunsthändlers von geschäftlicher Wichtigkeit ist.

An Carstens und Cornelius reihten sich zunächst Wilhelm von Kaulbach, den Cornelius seinen abtrünnigen Schüler nannte. Sein Zeitgenosse und zugleich Nachfolger in der Direktion der Münchener Kunstakademie war Carl von Piloty, der seine eigene Schule, um

nicht zu sagen Richtung, schuf, die sehr erfolgreich war und in den 60er bis 70er Jahren auf dem Höhepunkt stand. Unter Pilotys Schülern steht wohl Hans Makart obenan, der seinen Lehrmeister schnell überflügelte. Außerdem sind unter seinen Schülern in erster Reihe zu nennen: Munkaczy, Matejko, Josef Brandt, Böcklin, Grützner, Defregger, Liezenmaier, Alex. Wagner, Gysis, Hermann Kaulbach, Gabriel Max, Siemiradzky, H. Lossow; auch Fr. v. Lenbach gehörte eine Zeit lang zu den Schülern Pilotys und außerdem viele andere, die Ausgezeichnetes leisteten und zum Teil ihre eigenen Wege einschlugen oder ihre Ziele und Richtungen in Paris und Rom fanden. Neben Piloty wirkten die großen Landschafter Eduard Schleich und Adolf Lier bahnbrechend. Als die Schüler des Letzteren sind wiederum Baisch, Wenglein und Schönleber zu nennen. Neben der Schule des alten Wilhelm v. Kaulbach wirkten die beiden vortrefflichen Romantiker der alten Münchener Schule Eduard Spitzweg und Moritz von Schwind und auf landschaftlichem Gebiete Rottmann und Bamberger. Nach der Piloty-Schule brach sich die Diez-Schule gewaltig Bahn, welche heute noch in Blüte steht. Als einer ihrer erfolgreichsten Schüler ist Gotthard Kühl zu nennen. Seinem eigenen Talente folgend, ohne große akademische Laufbahn, rangiert Fritz August Kaulbach, der feinsinnige Künstler, als der besten und vornehmsten einer. Als interessantes Werk über manche Künstler dieser Perioden ist das bei Beck in Nördlingen erschienene Werk von Pecht, „Kunst und Künstler" zu empfehlen. Bei der enormen Anzahl anstürmender junger Talente ist es nicht allein schwierig, sondern auch gewagt, alle Namen aufzuzählen; es würde mancher sich verletzt fühlen, wenn er nicht genannt ist. Die extrem-moderne Richtung, zu denen Uhde, Liebermann, Skarbina ꝛc. zählen, wird von mindestens Tausend Künstlern im In- und Auslande „bearbeitet". Es finden sich enorme Talente unter ihnen; ob sie von ihrem Können stets den richtigen Gebrauch machen, mag dahingestellt bleiben, das aber ist gewiß, daß sehr viele unter ihnen da zu malen aufhören, wo die Schwierigkeiten beginnen und doch mit beispielloser Geringschätzung auf Künstler wie Knaus, Achenbach, Vautier, Defregger ꝛc. herabsehen, deren künstlerisches Können als überwundenen Standpunkt betrachtend.

Es ist bedenklich, in jetziger Zeit an diese Dinge zu rühren; es wird und muß sich alles langsam von selber abklären, und die spätere Kunstgeschichte wird die Richterin sein, wenn die Gegenwart nicht die Kraft und den Beruf fühlt, gewissen Modethorheiten entgegen zu

treten. Ein eigentümliches und etwas erdrückendes Facit dieser allzugewaltig auftretenden Bewegung ist die bedauerliche Ueberproduktion, die Schnellmalerei, das Unvollendete, das Genial-Skizzenhafte, das durchaus für voll angesehen werden will. In diesem ungeheuren Wust sich zurecht zu finden, ist für den Kunsthändler sehr schwer, und es ist nur zu natürlich, daß vieles Gute der Vergessenheit anheim fallen muß, weil eine Erscheinung die andere zu schnell verdrängt, ja erstickt.

Der Kunsthändler steht auf einem besonderen Standpunkt, welchen zu behaupten er genötigt ist; er wird sich durchaus vom guten Geschmack, weniger von der schnellwechselnden Mode beherrschen lassen. Anders der Kunstverleger, der durchaus mit dem Verlangen seiner Kundschaft zu rechnen hat, und dieses ist vorwiegend idealer Natur. Mag die neuere modernste Richtung noch so zielbewußt vorgehen, noch so sehr nur die Stimmung im Auge haben; der Kunsthändler wird stets dem Allgemeingefälligen den Vorzug geben müßen, und es ist nicht seine Aufgabe, das Publikum zu erziehen oder zu drillen für etwas, das seinem Fassungsvermögen nicht entspricht. Wie sollte er auch allem Raum geben können! Der breite Ungeschmack will die Herrschaft behaupten, es drückt sich sogar aus in Bucheinbänden, in Illustrationen in Mystik und Symbolik und das zunächst in einer Art, daß man nur zu deutlich erkennt, der Künstler hat selber nicht gewußt, was er denn eigentlich damit hat sagen wollen. Es ist gut und nützlich, wenn der Kunsthändler sich allen diesen Erscheinungen gegenüber ein gutes Stück Phlegma bewahrt, das Publikum selber richten und die Zeit walten läßt, bis die Opportunität der Tagespresse eines Tages alles das wieder über den Haufen wirft, was sie durch Tagesströmung und Reklame groß zu züchten sich bemühte. Eine Polemik heraufzubeschwören ist ganz fruchtlos: am wirksamsten haben die Münchener „Fliegenden Blätter" es wiederholt verstanden, diese Kunstrichtung in Wort und Bild zu geißeln. Danach ist die ganze hypermoderne Kunst und Litteratur (mit wenigen Ausnahmen) in ihren Auswüchsen, Verschlingungen und krampfartigen Windungen nichts anderes, als die verrückt gewordene und durchgegangene Hetäre, genannt Muse, welche, statt den Pegasus zu reiten, auf einem Doppelwesen, Schwein und Esel, daherkommt und statt vom kastalischen Quell zu trinken, aus der Kloake säuft, bis sie sich erbricht.

Die illustrierende Kunst.

Vorausgeschickt sei die modernste Illustrationsmanier, die sich darin gefällt, in schnörkelhaft symbolisierender Randillustration Hirngespinnste zu erzeugen, welche dem guten Geschmack, dem gesunden Sinne oft Hohn sprechen und mit dem, was man die edele Kunst nennt, nichts zu thun haben. Diese Bizarrerien, zu welchen der Maler und Radierer Max Klinger den Anstoß gegeben zu haben scheint, sind sogar auf Büchereinbände, Kopfleisten und Schlußvignetten, Seitenkolonnen und bogenförmigen Umrahmungen im Text der Bücher und Zeitschriften übertragen worden und zeigen zum Teil ein Delirium von Traumbildern und Gedanken, wie sie nur eine 40 gradige Fieberphantasie oder ein schwer erkrankter Magen zur Welt bringen kann. Man zeichnet auch mit Vorliebe jetzt der Länge nach durchschnittene Menschenleiber und halb abgeschnittene Schädel, umrahmt von einer sinnlosen Ornamentik, die weder Allegorie noch Symbolik verrät. Solchen Halucinationen mit gesundem Vorstellungsvermögen zu folgen und ihnen einen „Gedanken" abzugewinnen, ist viel schwerer als man glauben sollte. Man muß schon eine besonders begabte Natur sein (die ich nicht besitze), und man muß beim Aufschlagen solcher Werke sich einzureden versuchen, daß man für deren Bewunderung noch nicht reif genug ist. Gottlob giebt es unter der jüngeren Generation unserer selbständig gewordenen Kollegen eine Anzahl, welche für solche Kunstauffassung blindlings durch's Feuer gehen; denn sonst müßten die Verleger solcher Werke verhungern. Um nur eine Kunsterscheinung auf diesem Gebiete zu erwähnen, sei hier die Vierteljahrsschrift oder Semestralchronik „Pan" genannt, die außer einigen, technisch wenigstens gut reproduzierten Blättern einen wahren Hexensabbat von Sudelei und Querköpfigkeit produziert, welche man gemeinhin mit dem nicht mehr ganz unparlamentarischen Ausdruck „Mist" bezeichnen darf. Es giebt Verschrobenheiten auf allen Gebieten des menschlichen Denkens, die gerade das Gegenteil von dem sind, was ihr Name sagt, z. B. das Wort „Feuerspritze". Eine Rakete kann Feuer speien, aber das, was man sprachgebräuchlich Feuerspritze nennt, ist eine richtige Wasserspritze. Was aber das semestrale Ungeheuer „Pan" ausspritzt, ist nicht einmal Wasser, sondern im besten Sinne des Wortes „Jauche", und Künstler, die sich einen Namen gemacht haben, halten den Schlauch dazu. In-

dessen, man soll den Tag nicht vor dem Abend loben, und der Lebensabend dieses kühnen Kunstunternehmens bringt Ruhe, Selbsterkenntnis und Schlummer. Da verschwinden die Phantasmagorieen, und mit dem Entschlummern dieses großen Kunstwerkes wird ein neuer Morgen, ein neuer Stil, eine reinere Sonne auf die Kunst leuchten; denn alles hat seinen Wendekreis, seinen Höhepunkt, und etwas Tolleres und Ungeschickteres als dieser „Pan" läßt sich der gesunde Menschenverstand, genannt Publikum, nicht bieten.

Das illustrative Denken ist einem großen Teil unserer modernen Künstler abhanden gekommen. Ein ruhiger, mit gesunder Kritik begabter Ästhetiker nennt den Kultus unserer modernsten Künstler mit Recht einen Korset- und Strumpfbandkultus, der dem Gotte Priap Kränze aus Sumpf- und Nesselpflanzen, aus Disteln und Schierling windet. Venus ist zur Gassendirne, Amor zum Kanalräumer geworden, der haarige Pan mit seinen Bocksfüßen leistet die Kupplerdienste, die Schönheitslinie ist ausgerutscht wie ein kreischender Griffel auf einer Schiefertafel. Das ist unsere heutige illustrierende Kunst, schattenlos wie Peter Schlemiehl, seelenlos wie der Gigerl in menschenähnlicher Affengestalt. Das illustrative Denken erfordert Geistes- und Herzensbildung. Mit Sicherheit läßt sich aus der modernen Kunstrichtung erkennen, daß zum Ungeschmack eine gewisse mittlere Bildung gehört, sowohl beim Künstler, der diesen Ungeschmack liefert, wie beim Publikum, das diesen Ungeschmack willig in sich aufnimmt.

Nicht umsonst hat man angeregt, zu den Kunstakademien nur solche Talente zuzulassen, welche das humanistische Gymnasium bis mindestens zur vorletzten Klasse oder das Realgymnasium absolviert haben. Heutzutage aber giebt es Professoren an den Akademien, die vor größeren ernsten Arbeiten zurückschrecken, weil sie von Geschichte und Kulturgeschichte so gut wie nichts verstehen und deshalb auch außer Stande sind, manchen ihrer geistig begabteren Schüler ein Berater für größere Kompositionen zu sein, vielmehr von diesen sich belehren lassen müssen. Das illustrative Denken geht übrigens auch bei solchen Künstlern, die etwas gelernt haben, auf abschüssigen Bahnen. Man hat sich z. B. daran gewöhnt, Böcklin jetzt neben Menzel als den ersten lebenden Künstler hingestellt zu sehen. Solche Behauptungen auch nur anzuzweifeln, dazu gehören Mut und Verwegenheit, weil der Zweifler sich der Gefahr aussetzt, zum mindesten durchgeprügelt zu werden. Als Illustrator betrachtet, das heißt, als Darsteller einer

gegebenen bekannten Szene, steht Böcklin weit hinter Schwind oder Wilhelm von Kaulbach. Als Beispiel sei hier sein humorvolles biblisches Bild „Susanna im Bade“ angeführt, das vielleicht das Ergötzlichste ist, was die neuere Malerei an Cynismus, und man möchte fast sagen Antisemitismus, hervorgebracht hat; man denke sich statt der schönen Susanna, die doch wohl, bildlich genommen, keusch und hübsch sein müßte, weil ein Daniel es der Mühe wert gefunden, sie ritterlich zu beschützen, — man denke sich diese in ein altes, nacktes, fettes, jüdisches Versatzweib übersetzt. Man ist bei ihrem Anblick versucht, zu fragen: „Was kostet das Pfund Schweinefleisch?“ Sie gehört zu den Gestalten, wie man sie in Schaubuden unter der Kategorie: „Verfettetes Riesenmastschwein“ zeigt. Sie sitzt da in ihrer ganzen fleischlichen Gesundheit, wie ein aufgeblasener Frosch, wie ein aufgedunsenes Mondkalb, dem die Augen aus den Höhlen herausplatzen; und dazu nun die beiden Böcke von Schriftgelehrten, denen der Appetit nach Schweinebraten von den Lippen wässert und die nun den höheren Ulk mit diesem weiblichen Versatzstück treiben. „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?“ kann man mit Richard III. ausrufen. Die göttliche Helene Fourment, Rubens zweite Gemahlin, ist in ihrer ganzen sinnlichen Nacktheit ein Götterbildnis gegen diese Böcklin'sche Susanna!

Das Edelste und Schönste in der bildenden Kunst ist wohl der nackte menschliche Körper — vorausgesetzt, daß er schön ist. Max Klinger, der seinen Michel Angelo wohl schon in der Fibel studiert haben mag, sagt: „Das Studium und die Darstellung des Nackten sind das A und das O jeden Stiles, und hier ist die Frage, ob die Dame Prüderie die Dame Schneiderin, oder diese jene großgezogen hat.“ Klinger malt den nackten menschlichen Körper ohne Lappen und Fetzen, er malt auch das, was andere Künstler am nackten Weibe bisher nicht dargestellt, und entschuldigt dies damit, indem er schreibt: „In den Ausstellungen darf die schamloseste halbentkleidete Spekulation auf die Sinnlichkeit sich ungehindert breit machen, bei Monumentalwerken aber wird auf Anbringung obscöner Lappen und Flickwerk gedrungen. Der Schurz, der widerwärtige, künstliche Lappen oder gar das unglaubliche Feigenblatt zerreißen die Einheit des Körpers in einen Torso und in zwei einzelne Beine; es gehört die ganze Inkonsequenz unserer geistigen, künstlerischen Erziehung dazu, solche armselige Scheußlichkeit nicht als Beleidigung zu fühlen.“ Eine andere Frage aber ist es, ob diese Klinger'sche Wahrheit schön, ob sie

geschmackvoll ist. Man kann der Kunst die Berechtigung nicht absprechen, rücksichtslos wahr zu sein, es kommt ja sehr auf das Wie an. Klinger hat als Zeichner und Radierer etwas Michelangeleskes: es ist Wurf und Schneid, Verve und Plastik in seiner Zeichnung; aber viele unserer Künstler, und auch Klinger, welche dem rücksichtslos Nackten huldigen, begehen die Geschmacklosigkeit, daß sie auf einen schönen, nackten Körper auch den vulgären Kopf ihrer Straßenmodelle setzen. Für die Klassicität des Nackten haben unsere modernsten Künstler überhaupt nur ein halbes Verständnis und ihre Danae, Psyche, Diana, Hebe, ꝛc. haben vor unseren hauptstädtischen Marktweibern und bejahrten Köchinnen nichts voraus; freilich Fleisch ist Fleisch, aber die Form, der Adel, die Linien, die Erhabenheit des Nackten fehlt. Klinger illustrierte z. B. seine „Psyche“ (Seele) in Staub und Schmutz, badebedürftig, und bei seinem „Urteil des Paris“ ist der arme Paris wirklich in Verlegenheit; es sitzt gelangweilt da, nicht wissend, welcher von den drei unsympathischen Weibern er den Apfel zuerst an den Kopf werfen soll; es sind eben Weiber, mehr geeignet die Männerwelt von Sünde zu entwöhnen, als dazu anzureizen.

Seit längerer Zeit haben die illustrierenden Künste sich der Autotypie bemächtigt, und damit versinkt der Holzschnitt mehr und mehr, besonders, wo es sich um Abbildungen im Text handelt. Für Vollbilder wird die Xylographie noch lange ihre Stellung behaupten; wir sehen es an den vortrefflichen Bildern der „Leipziger Illustrierten Zeitung“ und der „Modernen Kunst“ von R. Bong. Der farbige Holzschnitt und die farbige Autotypie werden meistens nur im Dreifarbendruck (Blau, Gelb, Rot) angewendet und erzielen in dieser Vermischung mit den Grundtönen (Weiß und Schwarz) vortreffliche Nuancen und zarte Verbindungen.

Ueber die Kunstkritik sollen hier noch einige Worte gesagt werden, weil sie ein nicht unwichtiges Moment im Kunsthandel ist. Vor allem ist es gut, sich auf sein eigenes Urteil, seine gesunden Sinne, seine seelische Empfänglichkeit selbst zu verlassen und nicht geschwätzigem, Urteil blindlings zu folgen. Die Kritik unserer Tagespresse, welche schnell arbeitet, um mit der Rotationspresse gleichen Schritt halten zu können, ruht meistens in den Händen unberufener und nicht selten vom Künstler selbst beeinflußter Reporter, die eher einen Gaul treiben, einen Karren schieben, auf dem Seil tanzen, ein Feuerwerk abbrennen,

auch ganz gute Schwimmer und Kraftmenschen sind, als die Fähigkeit für eine richtig geleitete Kunstkritik besitzen.

Dieser Mangel ist weniger auf ein geistiges Defizit der Kunstschreiber zurückzuführen; vielmehr in einer Schwäche zu suchen, von der schreibselige Leute befallen werden, die zu dem Amte, eine gesunde öffentliche Kritik zu üben, nach Stand, Herkommen oder Bildungsgang kaum berufen oder befähigt sind, und viele Leser sind noch so einfältig alles für bare Münze zu nehmen. Hüte man sich vor allem vor sogenannten opportunistischen Blättern, welche nur geeignet sind, das Kunsturteil der großen Menge zu verwirren; jeder Gebildete trägt in solchen Dingen seinen Richter „Geschmack" in der eigenen Brust, was die meisten unserer Kunstberichterstatter der Tagespresse betreiben, ist eine bloße Erfolgs- und Namenanbeterei. Es sind nicht immer die besten Bilder, welche viel von sich reden machen, eine laute Kritik herausfordern, oder um welche die Leute sich sammeln wie die Fliegen um ein Stück Bisquit. Eine schöne Kunst des Malers ist es, seine Gestalten reden, den Beschauer verstummen zu machen; deshalb soll auch der Kritiker oder überhaupt der Kunstfreund, wenn er vor ein Kunstwerk tritt, sich nicht fragen: „Was kannst Du über das Bild sagen oder schreiben", sondern: „Was sagt das Bild zu Dir?" Die Kunst, ein Gemälde oder überhaupt ein Kunstwerk zu würdigen, ist eine höchst einfache Gabe des Gemütes und der Seele, welche sich z. B. im Theater durch Händeklatschen kundgiebt, und man getraue sich nur dreist, ein wahrhaft schönes Bild auch gut zu finden, was manche in der jetzigen Kunstrichtung nicht mehr wagen, aus Furcht für einen Ignoranten gehalten zu werden.

Die jetzige Kunstkritik gefällt sich der alten soliden Richtung gegenüber oft wieder besser in der Verneinung der Quelle alles Schönen und spekuliert dabei auf die Borniertheit des Publikums, weil auch das jetzt „modern" ist. Oft haben die Künstler selber schuld an der Züchtung solcher Kunstschwätzer. Wilhelm Busch, der Verfasser von ‚Max und Moritz', sagt: „Die Künstler, auch die berühmten meistens, machen dem Kritiker stets ergebene Bücklinge; denn Furcht heißt die Verfasserin des Komplimentierbuches für alle. Sind sie unter sich, so nennen sie ihn einen ‚Schafskopf'". — Ein Kunstkritiker „von Beruf", d. h. ein in Lohn stehender Reporter, schreibt über alles, liefert bestellte Arbeit, oder er arbeitet auf Vorrat. Eine willige und geläufige Feder hat immer etwas Bestechendes für manche Künstler,

und das gefügige Publikum hat den Köhlerglauben, alles müsse wahr sein. Sie könnten Folianten schreiben, diese Tageskritiker, wenn sie sich nicht ständig wiederholten. Ein solcher Kritiker bot mir seine gesammten, seit zehn Jahren verfaßten Kunstkritiken zum Verlage an. Ich antwortete ihm mit dem launigen Verse Felix Dahns:

Bücher schreiben ist leicht, es verlangt nur Feder und Tinte —
Und das geduld'ge Papier. Bücher zu drucken ist schon
Schwerer, weil oft das Genie sich erfreut unleslicher Handschrift.
Bücher zu lesen ist noch schwerer von wegen des Schlafs,
Aber das schwierigste Werk, das ein sterblicher Mann bei den Deutschen
Auszuführen vermag, ist: zu verkaufen ein Buch." —

Dieser köstliche Vers läßt sich auch auf den Kunsthandel anwenden.

Solche Kunstkritiker, die mehr für sich selbst schreiben, um sich in ihrer stilistischen Größe selbstgefällig spiegeln zu können, können auch so feinfühlig sein, daß sie für die absoluteste Talentlosigkeit aus guter Familie stets ein aufmunterndes Riesenlob in der Tasche haben, daß sie Durchschnittstalente zu gefeierten Lieblingen des Publikums machen, bei wahrhaft großen Leistungen aber nur eine sogenannte wohlwollende Kritik üben und die souveräne Verachtung, welche sie für manche Künstler ersten Ranges bekunden, den Kunsthändlern, die ihre Bilder kaufen, zu gute kommen lassen. Hier heißt es: nicht loben, was schon in den festen Händen eines Kunsthändlers ist. Solche Kunstkritiker der Tagespresse zu beobachten ist amüsant, weil sie nach erborgten Rezepten kochen mit Zuhülfenahme von den in den Ateliers aufgeschnappten Schlagwörtern, mit welchen „gegeistreichelt" wird. Eine vom Verfasser mühelos gesammelte Blütenlese solcher Schlagwörter ist ungefähr wie eine Speisekarte aus Dalldorf, und alles geht nach der Schablone der vorjährigen Kunstausstellung. Hier einige Proben aus dem Wortschatz eines Tageskunstkritikers:

Hart, glatt, geleckt, süßlich, Pose, Pathos, Unmittelbarkeit, unbeirrbare Wege, Temperament, frech in der Farbe, moralischer Hintergrund, transparente Durchgeistigung, Ueberlegenheit des Helldunkels, die Lasur des Geistes, Lüster der Verschwommenheit, Symphonie der Optik, die Taubheit des malerischen Trommelfells, die Auskultation des Kolorits, das unerhört Kühne der Farbenbegattung, das Spektrum der Farbensättigung, das Schillern der Luftperspektive des Unendlichen, die Mattigkeit des Verschwindungspunktes, die Semitransparenz des Halbgewollten, die limpide Translukenz des Zufälligen, die Neu-

tralisierung prismatischer Empfindung, das Anachoretentum des Kolorits, die Farbenbrechung der Tinten, die Protuberanz des Gewollten, die Politur der Lichtverpflanzung, die Aufdringlichkeit des Zufälligen, die liebevollen Körneratome einer Lichtaufsetzung, die Augendienerei farbiger Irrlehre unter Bevormundung des Sonnenlichtes, das pikante Sammelsurium des Farbenspiels, das geistige Gemengsel der Tubenakkorde, das Potpourri transfusioneller Lichtsonaten, die Koketterie halbschattiger Tätowierung, die zartharmonische Schminke der Neutralisation, die geschickte Bleifarbe der Verdunkelungstheorie, die dekolorisierende Blässe und entfärbende Verwischung des gespensterhaft Hingehauchten, die bronzene Szenerie einer konventionellen Patina, die Retina des unbewaffneten Auges, der Mollakkord in der Glorifizierung der Farbenskala, der Vortrag des Dekorum und das gleichsam Kanalisierende des Untergrundes, das Protoplasma der Tonfülle, die komplimentäre Energie, die Konsonanz pastöser Modellierung, die Knetung mit der Spachtel und das Raketenfeuer der Uebergänge, die Technik des einäugigen Sehens ꝛc. —

Wird es Dir noch nicht verrückt im Kopfe, lieber Leser, unter dieser Flatterscheibe der Geister, die sich in den Ateliers immer den neuesten Terminus technikus auf die Manschette schreiben? Und das Publikum wundert sich, was das für durchgeistigte Menschen sein müssen, die so fachkundig sich auszudrücken vermögen. Gedankenlose Leser stehen vor einer Kunstkritik verblüfft, gedankenlose Kritiker aber stehen vor der modernen Richtung wie die Wiederkäuer vor dem neuen Thor. Deshalb heißt es Vorsicht; man verlasse sich getrost auf sein eigenes Urteil. Das entréezahlende Publikum in den Kunstausstellungen ist meistens selbst der bessere Richter!

Das Kunstsortiment.

Zum Betriebe einer Kunsthandlung gehört ein geräumiges, helles Lokal mit großen Schaufenstern, die möglichst gegen Norden gelegen sein müssen. Sind Ordnung und Sauberkeit Haupterfordernis in jedem Berufe, so sind sie ganz besonders auch im Kunsthandel unerläßlich. Das Lokal, in welchem das kaufende Publikum verkehrt, darf nicht durch allzuviel Tische für die freiere Bewegung verstellt sein. Der Kunsthändler (wie ja auch der Buchhändler) hat es mit einem distinguierten Publikum zu thun; ist es doch ein nicht zu unterschätzender Vorzug vor anderen Geschäftsbranchen, daß man im Buch- und Kunsthandel

(Sortiment und Verlag) stets mit gebildeten, geistesgewandten Menschen verkehrt. Das Lokal gewähre also einen ruhigen, stimmungsvollen Eindruck: die Wände seien möglichst pompejanisch-rot getüncht, die Möbel, Schränke und großen Kupferstichkasten braun poliert. Zum Sitzen dienen einige leichte rollbare Divans und kleine Sessel aus dunkelgrünem Plüsch und ohne Rücklehne. Alle überladenen Verzierungen in der Ausstattung sind zu vermeiden. Eine Kunsthandlung soll einem einfach vornehmen Salon gleichen, hier und da ist ein ruhiger dunkelgrüner Teppich, eine Portiere vor einer in den Nebensalon oder ins Kontor führenden Thür sehr angebracht; auch ein einfacher Fußteppich oder ein Läufer ist zu empfehlen, doch müssen dieselben allabendlich mit einem feuchten Lappen überfahren und mindestens zweimal wöchentlich in der freien Luft ausgeklopft werden. Der meiste Staub in den Geschäftslokalen bildet sich bekanntlich aus den trocken gewordenen Fußspuren, welche bei schlechtem Wetter vom Publikum zurückgelassen werden. Und der Staub ist ein Feind des Kunsthandels.

Große Tische mit breiter Platte in der Mitte des Lokales und nicht zu niedrig, sind sehr wünschenswert, da große Kunstblätter einer breiten Unterlage bedürfen. Diese Tischplatten müssen ebenfalls mit grünem Tuch überspannt sein, ähnlich einem Billard, nur braucht der Stoff nicht so kostbar wie Billardtuch zu sein. Kleine, leicht transportable (schräge, nicht lotrecht stehende) Bilderstaffeleien sind sehr erforderlich, um größere Kunstblätter beim Vorlegen der Kundschaft vor Augen zu stellen. Hier sei gleich ein Wink gegeben, dessen Befolgung vor Schaden und Verderben der Blätter bewahrt. Der Neuling wird es niemals verstehen ein Kunstblatt richtig anzufassen. Entweder packt er es unten an, und das Blatt knickt nach hinten über, oder er quetscht es mit beiden Händen fest und hält es wie eine Spielkarte. Ein einziger Bruch oder Knick kann das teuerste und schönste Blatt unverkäuflich machen. Man fasse beim Vorlegen jedes Blatt oben mit Daumen und Zeigefinger beider Hände lose an und lasse es lotrecht hängen, bis es seinen Platz auf der Staffelei oder der Tischplatte für den Beschauer gefunden, und trachte die Berührung durch fremde Hand möglichst zu verhindern. Geradezu gefährlich ist die Berührung durch behandschuhte Hände; Wärme und Transpiration geben leicht Schmutzflecken, die mit Gummi gar nicht wieder zu entfernen sind; man macht das Uebel nur noch schlimmer, weil durch Reiben und Radieren das Korn des Kupferdruckpapieres leidet.

Neben jedem Kupferstichkasten soll eine Staffelei zum Aufstellen der Blätter stehen. Diese Kupferstichkasten, etwa $1^1/_2$ Meter hoch, sind aufrecht stehende, oben mit einer schließenden Klappe (Deckel) versehene Schränke. Die äußere Vorderwand des Kastens klappt beim Oeffnen des Deckels schräge nach vorn, gehalten durch einen innen angebrachten eisernen Klammerbogen, so daß man in den darin aufrecht stehenden Vorräten an Kunstblättern beliebig blättern kann wie in einem Buche. Als Zwischenlagen für einzelne Abteilungen befinden sich bewegliche, unten am Boden des Kastens durch Charnierwerk befestigte dünne Bretter, welche sich beim Umwenden einzelner Abteilungen, also fächerartig, nach vorne legen. Im allgemeinen sind diese Kasten als Behälter zum Aufbewahren der darin aufrecht stehenden Blätter praktisch und am besten. Nun aber ist ja für jedes Blatt auch ein Blatt Seidenpapier notwendig. Letzteres ist leicht dem Uebelstande unterworfen, daß es nach unten in den Grund des Kastens sackt und bei häufigem Umblättern sich dort zu einem Wulst zerknittert und verbauscht; deshalb ist es praktisch, jedes Kunstblatt auf der Rückseite mit einem Seidenpapier, an allen 4 Ecken durch leichten Klebestoff befestigt, zu versehen, damit die Bildfläche des nächstfolgenden Blattes durch die seidene Rückseite des Vorblattes einen deckenden Schutz findet. Wollte man die Seidenbogen ganz aus dem Bilderkasten entfernen, was ja bequemer wäre, so würde sich die Bilddruckfläche eines jeden Kunstblattes an der Rückseite des voraufgehenden Blattes abschwärzen. Diese Sache ist von Wichtigkeit. Eine andere Methode des Aufbewahrens von größeren Kunstblättern wäre die Anwendung wagerecht liegender flacher Holzkästen von höchstens 3 Zentimeter Tiefe, oder kräftiger Mappen aus Pappe, so daß man beim Vorlegen sich nur der Methode des Legens, nicht des Aufrechtstellens bedient. Aber der aufrechtstehende Kasten verdient den Vorzug, weil man bei flüchtigem Durchsuchen die Kunstblätter nicht einzeln herauszuheben nötig hat und nur solche Piecen auf die Staffelei hebt, welche den jeweiligen Kunden für die engere Wahl interessieren. Einer ganz besonderen Sorgfalt in der Aufbewahrung bedürfen die wertvollen Stiche in Linienmanier und die Abdrucke „vor der Schrift" (Avant la lettre). Diese sind natürlich getrennt von anderen Kunstblättern zu halten, und es ist zweckmäßig, auch den äußeren weißen Papierrand mit einer Schutzdecke aus starkem guten Kunstdruckpapier zu versehen. Rings um die Wände des Kunstlokales sind oberhalb

der an den unteren Wänden stehenden Kupferstichkasten Holzborde in mindestens Handbreite an der Mauer zu befestigen: sie dienen zum Aufstellen gerahmter Bilder. (Gemälde oder größere Kunstblätter.)

Die Schaufenster einer Kunsthandlung, mit möglichst großem und breitem Spiegelglas, welches gegen Zertrümmerung in einer Gesellschaft zu versichern ist, dürfen nicht zu überladen erscheinen. Es giebt Kunsthandlungen, welche ihre Kunstblätter wie getrocknete Wäsche im Schaufenster aufhängen. Hier ist die größte symmetrische Ordnung und Sauberkeit notwendig, und die ausgestellten Blätter müssen gegen die Sonne (falls der Laden nicht gegen Norden liegt) geschützt sein. Die Sonne und überhaupt das grelle Tageslicht zieht das Chlor aus dem Kupferdruckpapier, und dadurch wird letzteres oft schon nach wenigen Tagen gelblich, besonders an den Rändern, aber auch dem Chinapapier ist das grelle Sonnenlicht nachteilig, weil es leicht Falten zieht. Das Gleiche gilt von allen Photographien, die sich außer im Papier, auch noch in der bildlichen Erscheinung leicht verändern, weil die Sonne das Silber aus der Photographie herauszieht. Solche Blätter, die im wahrsten Sinne des Wortes den Sonnenstich bekommen haben, sind unverkäuflich und nicht mehr anzusehen.

Die Aufbewahrung kleiner Kunstblätter und Photographien geschieht am besten in Mappen. Diese müssen ohne Einschlagklappen in allen Größen in jeder Kunsthandlung für neue Vorräte, oder für den Fall, daß das Volumen einer Mappe zu dick wird, in Reserve gehalten werden. Die verschiedenen Größenverhältnisse sind folgende: Extraformat, Groß- und Klein-Imperialformat (diese beiden Größen gehören in die Stehkasten), Groß- und Klein-Royalformat, Groß- und Klein-Folioformat, Quartformat und Kabinetgröße.

Photographien anlangend, sind nun seit langen Jahren die unaufgezogenen Blätter allgemein beliebt, besonders beim reisenden Fremdenpublikum, welches sich mit den aufgezogenen Blättern der Größe und des Gewichtes wegen nicht beschweren will. Die leichtere Transportfähigkeit und der eingeführte Usus, gesammelte Blätter zu Hause groß und klein durcheinander selbst in Albums zu kleben (Scraps, wie der Engländer sagt), begünstigen und erheischen die Notwendigkeit, daß der Kunsthändler möglichst großen Vorrat an unaufgezogenen Photographien auf Lager hält. Die Aufbewahrung größerer Scraps geschieht am besten in Albums, welche der Kunsthändler leicht und bequem zum Durchblättern vorlegen kann; das Befestigen im Album selbst wird

durch Hineinschieben der 4 Ecken eines jeden Blattes in die 4 Einschnitte des Untersatzkartons bewerkstelligt; man kann dann die Bilder ebenso leicht herausnehmen, um in den freigewordenen Karton als Ersatz neue Bilder wieder ergänzend hineinzuschieben. Die Kartons solcher Albums dürfen nicht zu stark sein, es genügt die Stärke etwa eines Aktendeckels oder auch noch dünnerer Qualität, in welche man die 4 Eckeneinschnitte mit Leichtigkeit selber mittelst eines Taschenmessers machen kann.

Hauptsache ist nun die Ordnung und Einteilung des Bilderlagers, um schnell jedes beliebige Blatt herausfinden zu können. Für größere Kunstgeschäfte ist folgende Ordnung nach Kategorien inne zu halten!

Mythologie — Altertum — Biblische Stoffe — Heiligenbilder und Madonnen — Allegorie, Geschichte — Kriegsbilder — Genre — Ansichten, Landschaften — Portraits ꝛc.

Als weiterer Zweig des Kunsthandels sind zu beachten: Ölfarbendrucke und Aquarelldrucke, Illustrierte Prachtwerke, Mappenkollektionen einzelner Künstler, Heliogravüren, Kupferätzungen, Photographien, Zeichenvorlagen, Photographische Studien nach der Natur für Künstler, Architektonische Werke, Ornamentik, bessere Kartenwerke, Globen und Varia. Mit vielem Erfolg werden neuerdings auch hübsche transparente Fensterglasbilder von Grimme & Hempel in Leipzig (unter der Devise: „Schmücke dein Heim") geführt, überhaupt ist der Bereich des Kunsthandels nicht eng begrenzt, Skulpturen, in Terrakotta, Gyps, Bronze ꝛc. sind ein nicht zu verachtender Handelsartikel, wenn sie künstlerisch schön sind. Die Galvanoplastische Kunstanstalt in Geislingen (Württemberg) liefert in ihren vorzüglichen Galvanobronzen ganz Ausgezeichnetes. In Gyps, Stearin- und Elfenbeinmasse sind Gebr. Micheli in Berlin (Unter den Linden) ein hochbedeutendes Institut. Alle diese Sachen sind für jede Kunsthalle, für jedes Schaufenster ein empfehlender Schmuck. Zum Befestigen von größeren Stichen und Photographien im Schaufenster bediene man sich (besser als mit metallenen Reißnägeln, welche Metallflecken zurücklassen können und die Ecken durchlöchern) kleiner Holzklammern mit weitgeschlitzten und engem Spalt, vermittelst welcher man die Blätter an straffgespannten wagerecht gezogenen Drähten oder Bindfäden aufhängt. Solche Holzklammern haben einen kleinen Hängehaken aus Draht. Außen zwischen den Schaufenstern und der Eingangsthür oder überhaupt an der frei-

stehenden Wand des Hauses sorge man für breite, nicht zu tiefe, verschließbare Hängekasten aus schwarz poliertem Holz zum Unterbringen von weiteren großen Kunstblättern. Diese Aushängekasten wie überhaupt der ganze Innenraum der Schaufenster ist mit dunkelgrünem Wollstoff auszuschlagen, was dem Ganzen einen vornehmen Anstrich giebt.

Bezugsquellen und Auswahl.

Im Schönen liegt der Wert auch für den Händler, nur das Gesetz des schön Empfundenen leite ihn bei seinen Ankäufen; dann wird er wohlberaten sein und sich keine Ladenhüter schaffen. Mancher Kunsthändler ist geneigt aus Laune zu sagen: „Ich verwende mich nicht für die Sachen dieses oder jenes Verlegers.“ Wer das thut, der öffnet seiner eigenen Kundschaft die Ladenthür des Konkurrenten und befruchtet dessen Acker. Darum heißt es: „Alles mitnehmen, was verkäuflich ist!“

Es giebt eine Reihe von Buch- und Kunsthandlungen, welche es verschmähen, sich mit der sogenannten Kleinware zu befassen, zum Beispiel mit den jetzt so beliebten „Estampes“, (Kupferätzungen oder Photogravüren im Großoktavformat,) welche die Kabinetphotographie verdrängen und in den meisten Familien sportmäßig gesammelt werden. Andere überlassen den reizenden Sport des Aufsammelns von illustrierten Postkarten den Papiergeschäften, weil ihnen der Handel damit zu kleinlich dünkt. Das ist durchaus falsch. Man scheue das Führen so kleiner Ware nicht; auch diese bringt Geld, erhöht den Ladenverkehr, und oft, sehr oft ist eine hübsche, illustrierte Postkarte im Schaufenster oder sonst ein winziger Gegenstand der Lockvogel für eine angenehme, reiche und dauernde Kundschaft in größten Werken! Der Verkauf an illustrierten Postkarten, besonders im künstlerischen und feinen Genre, ist in neuerer Zeit so enorm und bietet namentlich dem sammelnden Fremdenpublikum so viel Amüsement und Anregung, daß auch der „feinere“ Kunsthändler diesem Massenartikel getrost die Hand reichen soll. Als Beispiel diene die Nürnberger Ausstellung 1896, wo das Fremdenpublikum von einer hübsch illustrierten Ausstellungs-Postkarte binnen 24 Stunden eine Million dieses Artikelchens verschlang und zuletzt sogar mit hohem Agio bezahlte. Auf diesem Gebiete und auf kleinem Raume Echtkünstlerisches mit feinem Geschmack zu leisten, haben sich neuerdings die Firmen F. A. Ackermann und

Josef Albert in München besonders hervorgethan. Buntfarbige Postkarten werden nicht mehr begehrt, gute Licht- und Kupferdrucke sind bei Sammlern jetzt allgemein in Aufnahme, weil sie den Reiz des Originals getreuer und künstlerischer wiedergeben.

Bei Einrichtung oder Ergänzung eines geeigneten Kunstlagers ist es von Wichtigkeit, sein Augenmerk auf gangbare und beliebte Sujets zu richten. Man sehe dabei auf gute klare Abdrucke sowohl bei Stichen wie Photographien und deren verwandte Nebenbranchen. Am beliebtesten sind große mehrfigurige Genrebilder, gute Landschaften und schöne Frauen- und Kinderköpfe; oft ist aber auch eine ganz einfache Genreszene von großer Beliebtheit und einem durchschlagenden Erfolg. Die richtige Auswahl zu treffen ist schwer, nicht immer darf man sich auf seinen eigenen Geschmack allein verlassen, Mode und Modethorheit spielen oft eine große Rolle. Während der einfache und vornehme Schwarzdruck vom rein künstlerischen Standpunkt den Vorzug verdient, ist doch seit einer Reihe von Jahren das Farbige sehr in Mode gekommen. Da haben denn manche Verleger, sich diesen Wünschen des Publikums anpassend, es verstanden, ihre Schwarzdrucke in Aquarell- oder Temperafarbe von geschickter Künstlerhand übermalen zu lassen. Im allgemeinen giebt man den mit Aquarellfarbe behandelten Drucken den Vorzug, obgleich die Temperafarbe eine größere Leuchtkraft hat und mehr als Deckfarbe wirkt, während die Aquarellfarbe den Untergrund in seinen Licht- und Schattenpartien mehr transparent durchleuchten läßt. Temperafarben sind trocken und werden vor dem Gebrauch mit Mischmitteln, wie Milch junger Feigensprossen und Eigelb flüssig gemacht. Leim, Firniß und Gummilösung sind zu vermeiden. Eine Handmalerei hat natürlich einen künstlerisch ungleich höheren Wert als die durch mechanische Einwirkung schablonenhaft hergestellten Farbendrucke, deren Härte und Ungleichmäßigkeit in den Nüancen eine kalte Wirkung hat.

Der mechanische Buntdruck (Dreifarben-Mischdruck), welcher zum Teil durch Auto-Zinko-Typie auf der Buchdruckpresse hervorgebracht wird, hat für kleinere Bilder zu Albumzwecken, besonders für Städte- und Gebirgsansichten, Postkarten, manche Beliebtheit erlangt, während man an Stelle des verhältnismäßig immer noch zu teuren Ölfarbendrucks für Wanddekoration jetzt das übermalte Handkolorit vorzieht. Die illustrierten Prachtwerke, besonders die in losen Mappen liegenden Blätter, sind für jede Kunsthandlung von Wichtigkeit, weil daraus

meistens auch einzelne Blätter begehrt und verkauft werden. Der Kunstverlagshandel ist überreich an solchen Erscheinungen, bei deren sorgfältiger Auswahl wohl der Tagesgeschmack die beste Richtschnur giebt. Hierbei ist auch der illustrierten Klassiker und anderer dickleibiger, gebundener Werke zu gedenken. Im Allgemeinen ist es wahrnehmbar, wie das Publikum den Text allein und ohne Illustrationen lieber in einer Buchhandlung und in handlicher Ausgabe kauft, die Bilder dazu lieber als Mappenwerk sieht.

Die illustrierende Kunst hat ja sowohl auf Seite der Autoren und Künstler wie beim Publikum ihre nicht zu leugnende bedenkliche Seite. Mancher Autor sagt: „Ich kann keinem Künstler gestatten, mir meine Gestalten anders vorzuzaubern als ich sie mir in meiner Phantasie gedacht"; der Künstler wiederum meint, er könne nur ohne Anlehnung an einen Text, ohne Nachempfindung, aus sich selber heraus schaffen, und endlich das Publikum ist sehr leicht geneigt, sich keine Anempfindungen gefallen zu lassen und bei dieser oder jener Gestalt einer Dichtung zu sagen: „Die habe ich mir ganz anders gedacht."

Einen Hauptartikel des Kunsthandels bilden bekanntlich die Photographien und alle auf ihr basierenden Vervielfältigungsarten. Diese sind so zu sagen das tägliche Brod des Kunsthändlers. Der Kunsthandel hat es in der Beschaffung seiner Waren in zweierlei Hinsicht leichter als der Buchhändler. Einmal hat er es nicht mit Hunderten und Aberhunderten von Verlagsfirmen zu thun wie dieser, und andernteils ist er im Stande, seine Ware besser mit den eigenen Augen und nach Richtung und Geschmack zu prüfen als der Buchhändler, dem man ja nicht zumuten kann, jedes Buch selbst zu lesen und der meistens genötigt ist, nur auf Autor und Titel sich zu verlassen.

Die Photographie ist in jetziger Zeit nicht mehr so hoch bewertet wie vor 20 und 30 Jahren. Die Konkurrenz hinsichtlich der Güte und Billigkeit kam zuerst aus Italien, von wo auch, herbeigeführt durch den starken Fremdenverkehr, der Handel mit unaufgezogenen Photographien zuerst ausging und die Größe des Kabinetformats aufkam. Dieses beliebte Format hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten, obwohl die jetzt beliebte Estampe-Kupferätzung anfängt die Stelle der Kabinetphotographie einzunehmen. Was in Photographie erzeugt worden in allen Größen, Sujets und Ablauschungen nach der Natur, nach Gemälden und dem Leben, das ist wie Sand am Meer, und es ist wohl zunächst nichts in Aussicht, was die Stelle der Photographie

einnehmen könnte, wenn nicht das demnächst beginnende zweite Jahrhundert der alles in Aussicht stellenden Elektrizität auch hier einen Wandel schaffen wird. Die Röntgen-Strahlen und die Elektrizität treten ihre Herrschaft an.

Zunächst ist man in der jüngstvergangenen Zeit bemüht gewesen, Photographien unveränderlich zu gestalten, d. h. die Bildfläche gegen Tageslicht und Sonnenstrahlen unempfindlich zu machen. Dies geschah zuerst durch den (jetzt nicht mehr geübten) Woodbury-Druck, dann kam der Lichtdruck (Blitzdruck), und in den letzten Jahren erfreut sich der Pigmentdruck, auch Kohledruck genannt, will sagen Photographie (nicht Druck) auf eigens dazu präpariertem Pigmentpapier, einer besonderen Gunst, weil er gegen Lichteinwirkung sich als unempfindlich erweist. Es sei hier auf die beiden bedeutenden Kunstanstalten von Braun, Clement & Comp. in Dornach und Franz Hanftängl in München hingewiesen, welche dieses Pigmentpapier selber fabrizieren und bekanntlich Vorzügliches leisten. Ebensowenig empfänglich für schädliche Lichteinwirkung ist die neue sehr elegante in Silberton gehaltene Platinamethode der Photographischen Gesellschaft in Berlin und F. A. Ackermann in München, ferner die Photogravüre, auch Heliogravüre, zu deutsch photographische Kupferätzung genannt. Der Kunstwert der Photogravüre (Kupferätzung) steht dem Kupferstich nicht nach. Was letzteren schätzenswert macht, ist die Hand des Stechers, der darauf verwendete Fleiß und die künstlerische Sicherheit und Klarheit; die photographische Kupferätzung verdient in sofern den Vorzug, als sie das Originalgemälde getreuer wiedergiebt und wird deshalb auch von den Künstlern hochgeschätzt, weil sie darin jeden Pinselstrich unverändert wiedererkennen und die für die Kupferplatten notwendigen Retouchen, die von kundiger Stecherhand mit Grabstichel und Roulette behandelt werden, selber vornehmen können. Die ganze Erscheinung einer vollendeten Photogravüre zeigt denn auch die Maltechnik, die Stimmung und Tongebung des Künstlers getreuer als der Kupferstich. Hiermit soll aber keineswegs dem Kupferstich, zumal wenn er in Linienmanier ausgeführt ist, ebensowenig der Radierung, zu nahe getreten sein.

Für Kunsthandlungen in größeren Städten sind photographische Studien, also gute Aufnahmen aus dem Natur- und Menschenleben, Marinebilder, Sturm- und Wolkengebilde besonders für den Künstler-Kundenkreis von Wichtigkeit, auch diese sind am besten unaufgezogen und in festen Briefcouverts aufbewahrt in möglichst großem Sortiment

und guter Auswahl auf Lager zu halten. Einträglich ist es auch, sich einen Kundenkreis von Architekten heranzuziehen, welche starken Bedarf an guten architektonischen Motiven haben. An herrlichen, bildnerischen Architekturwerken ist kein Mangel. Die Firmen Wasmuth in Berlin, Anton Schroll & Comp., Lehmann & Wentzel und Gerlach & Schenck in Wien, Schuster & Bufleb ꝛc., bieten in ihrem reichhaltigen Verlage das Allerbeste; auch in Paris ist viel Gutes in Naturaufnahmen stets en vogue und bildet einen sehr lukrativen Handelsartikel. Hierzu gehören auch die photographischen Aufnahmen der Möbelindustrie und des gesamten Kunstgewerbes in allen Stilarten.

Für die Geschäftsführung einer Kunsthandlung empfiehlt es sich, auf Alles, was schön und wirksam für's Auge ist, zu achten und dem Publikum durch Ausstellung vor Augen zu führen. Die Kunstverleger geben aus begreiflichen Gründen kein Kommissionslager, doch kann der Sortimenter die Novitäten wohl stets auf einige Tage zur Auswahl direkt per Post zugesandt erhalten, damit er die Katze nicht im Sacke kaufe. Man darf bei dieser Auswahl stets von der Überzeugung ausgehen, daß alles, was wirklich schön und dem Auge gefällig, auch verkäuflich ist und seinen Mann findet. Den buchhändlerischen Verkehr über Leipzig kennt der Kunsthändler im Allgemeinen nicht, wenigstens nicht für größere Blätter. Das liegt in der Natur der Sache, weil der Kunstsortimenter, der zugleich Buchhändler ist, größere Blätter niemals im Buchhändlerballen wird verpacken lassen. Auch nur wenige Kunstverleger halten in Leipzig ein Auslieferungslager für größere Sachen. Der wohlfeile Postverkehr ist leichter und für die Schonung der Ware praktischer. Für den Mehraufwand an direktem Porto giebt der Kunstverleger höheren Rabatt, bis zu 40 und 50 %. Illustrierte Werke in Buchform sind allerdings über Leipzig zu verlangen und zu erhalten, ganz angebracht. Aber es ist für den Kunstsortimenter bei allen Artikeln wichtig, die Novitäten schneller zu haben und im Schaufenster der Erste damit am Platze zu sein, sintemalen die Schaufenster, wenn auch nicht das einzige, so doch das wichtigste Reklamemittel sind.

Die Verpackung großer Blätter, besonders der Kupferdrucke, darf nur in hölzernen Oblongekisten vorgenommen werden. Die Verpackung auf Holzrollen oder in Hohlrollen aus Pappe ist verwerflich. Man verfolge das Prinzip, daß große, wertvolle Blätter niemals eng gerollt werden dürfen; je weiter gerollt, desto besser, selbst bei der Versendung

einzelner Blätter. Die Postkisten können aus leichtem Tannenholz sein (à 70—80 Pfennige) mit gut schließendem Deckel, der aber nicht zu stark vernagelt zu sein braucht. Vier Nägel, an jeder Ecke des Deckels einer, genügen vollkommen, wenn man um die ganze Kiste noch eine starke Kreuzschnur bindet. Der Inhalt wird mit starkem braunen Packpapier umrollt; die Unsitte Zeitungspapier zu nehmen, ist nicht nobel, und die Lettern desselben können leicht auf dem Kupferdruckpapier abfärben. Ein etwaiger leerbleibender Raum in der Kiste kann mit beliebigen Papierbauschen ausgefüllt werden. Große Photographien pflegt man nicht zu rollen, sondern lieber flach auf Brettern zu verpacken, in Ausnahmefällen aber ist darauf zu achten, daß sie nicht zu enge gerollt werden und mit der Bildfläche nach außen, weil im umgekehrten Falle die aufgezogene Photographie mit ihrem dünnen Albumin- oder Pigmentpapier sich leicht vom Karton an einzelnen Stellen im Klebstoff ablöst, was dann leicht Luftblasen zwischen dem Karton und der Rückseite der Bildfläche absetzt, die durch kein Mittel wieder zu entfernen sind und das Blatt total unverkäuflich machen. — Man wähle also beim Bezug seiner Waren möglichst den direkten Postverkehr und benutze die Gelegenheit bei Bestellungen in größeren Kunstverlagsorten die Beipackung eines oder des anderen Blattes eines anderen Kunstverlegers am gleichen Orte zu erbitten.

Mehr noch als im Buchhandel ist die sorgfältigste Aufbewahrung von Novitäten-Zirkularen, Prospekten und neuen Verlagskatalogen auf's Dringendste zu empfehlen. Dieses Material ist als ein tägliches Handwerkszeug unentbehrlich. Es muß sorgfältig nach dem Alphabet der Verleger geordnet und in einem Kasten von entsprechender Größe aufbewahrt bleiben, am besten so, daß jeder Verleger darin seinen eigenen Aktendeckel-Umschlag hat.

Aber ebenso wichtig ist die Anlage eines allgemeinen Zettelkataloges aus starken Papierstücken in der Größe einer Oktavseite. Auf jeden dieser Zettel werden die Namen der Künstler und der Titel des Blattes niedergeschrieben und nach dem Generalalphabet der Künstler geordnet, wobei natürlich manche Blätter unter einem Künstlernamen, dessen verschiedene Darstellungen registriert werden können. Ferner ist ein sogenannter Materienkatalog angebracht, das heißt ein nach den Sujets geordnetes systematisches Zettel-Verzeichnis von gleicher Beschaffenheit, in welches alle Erscheinungen eingeschrieben werden, z. B. die verschiedenen Gattungen des Sports, der Landschaft, des Salongenres, des bäuerlichen

Genres ꝛc., je vollständiger und übersichtlicher desto besser. Die Blätter dieser Zettelkataloge müssen etwa um zwei Finger breit aus den offenen Kästchenbehältern hervorragen, was das Umblättern beim Suchen erleichtert. Ein eigener großer Kunstkatalog existiert bis jetzt nicht, er wird durch die umfangreichen Verlagskataloge der Kunstverleger ersetzt. Deshalb ist es empfehlenswert, wenn der Kunstsortimenter die bedeutendsten Kunsterscheinungen aus dem amtlichen Teil des Börsenblattes sich genau registriert und sich auf diese Weise selber ein Hülfsmaterial schafft, das seinen eigenen Zwecken am übersichtlichsten zu nützen vermag.

Bei den Anschaffungen für das Kunstsortiment, zumal wenn es neu eingerichtet wird, ist die Auswahl sorgfältig zu treffen. Man halte sich an das Aktuelle, vermeide die Sujets, welche, obgleich bestechend, nur einen vorübergehenden Modewert hatten und beschränke sich auf gute Novitäten, die als wertvolle Effektstücke einen Zimmerschmuck im besten Sinne des Wortes abgeben. Man frage sich selbst bei der Auswahl: „Würdest du dir das aufhängen, würdest du Frau und Kinder, Freunde, Verwandte damit erfreuen?“

Im Publikum beliebt sind schöne Köpfe (Brustbilder), besonders herrliche Frauengestalten, auch Portraitköpfe berühmter Männer, zumal wenn sie charakteristisch im Ausdruck und frei von konventioneller Darstellung sind. Dann gute Jagdstücke, Rennsportbilder und Pferdetypen. Hieran reihen sich dann alle weiteren Sportsujets, denen auch, wie beim Radfahrersport, das schöne Geschlecht huldigt. Gute hervorragende Stimmungslandschaften, Hochgebirgsszenen, auch Ideallandschaften sind von Bedeutung, und reizvolle, mehrfigurige Familienszenen in jeder Kostümgattung sind begehrt, besonders im Längenformat.

Es ist, wie schon gesagt, seit einigen Jahren Mode, gute farbige Blätter zu kaufen; hier verfahre man mit sorgsamer Auswahl und achte darauf, daß das Kolorit sorgfältig in richtiger Handmalerei daran geübt worden ist, auch daß die Farbengebung und Farbenzusammenstellung nicht beliebig gehandhabt, sondern gut zusammengestimmt und dem Originale entsprechend wiedergegeben ist. Alles Grellbunte und Scheckige ist zu vermeiden, ein guter ruhiger Grundton muß die ganze Farbenstimmung der Bildfläche unaufdringlich beherrschen, gleich der Klangwirkung eines schönen Musikstückes. Das Handkolorit ist für den Verleger eine schwierige Sache, weil leicht ein kostbares Blatt selbst von geübten Künstlern noch im letzten Augenblick verdorben

werden kann, und das bedeutet für ihn einen Verlust. Da jeder zu kolorierende Druck einzeln auf ein großes Reißbrett gespannt werden muß, damit die Feuchtigkeit keine Falten zieht, so ist die Behandlung und auch das Ablösen vom Brett sehr subtil. Da das Aufspannen mit starken Packpapierstreifen geschieht, welche beim Ablösen von der Brettfläche am Rande festkleben, so ist es gut, diesen Papierstreifenrand an seinen Lagerexemplaren ruhig sitzen zu lassen, weil dieser das Blatt besser gegen Einreißen schützt; man schneide ihn erst ab, wenn das Blatt eingerahmt wird oder verkauft worden ist. Auch beim Aushängen in's Schaufenster erweist sich dieser Papierrand als nützlich, weil er den Klammern oder Reißnägeln einen festen Spielraum bietet, sodaß die Ecken nicht ausreißen. Niemals lasse man sich verleiten, von einem großen Kunstblatte etwas vom weißen Papierrand abzuschneiden. Hier gilt: je größer und breiter der weiße Raum um die Bildfläche, desto vornehmer die Wirkung.

In der Wahl der Einrahmung ziehe man im Allgemeinen gediegene schwarze (oder schwarzbraune) Rahmen vor mit schmaler Goldleiste (Einlage) nach innen. In München sind die sogenannten Netzrahmen sehr beliebt, die wie eine Art Korbgeflecht aussehen, sehr dauerhaft und leicht gearbeitet und außerordentlich geschmackvoll sind, auch durch die plastische Leistenverkröpfung, die sich wie eine Art Wall als sehr hübsches Ornament um die Bildfläche zieht. Für farbige Blätter, besonders für Aquarelle sind weiße oder hellfarbige Leistenrahmen mit leichtem Metallschmuck in Gold oder Bronze sehr beliebt, diese weiße Umrahmung ist breit und flach, sie hat oft die Wirkung von Elfenbein.

Die in Ölfarben übermalten Photographien, welche in unaufgezogenem Zustande auf ein Malbrett geklebt werden, wodurch die Wirkung eines Ölgemäldes hervorgerufen werden soll, sind in neuerer Zeit nicht mehr recht begehrt, weil die daran vollzogene Technik meist kalt und hart ist und ihr künstlerischer wie materieller Wert nicht im Verhältnis zu dem Preise steht; es ist die Hand des Kopisten, nicht des Künstlers, welche hier auch in der Wahl der Farbenzusammenstimmung sehr nach Gutdünken verfährt. Wer farbige Photographien nach Ölgemälden begehrt, lasse dieselben in leichten, einfachen Farbentönen behandeln; die Wirkung wird besser und künstlerisch wertvoller bleiben, weil Ton und Stimmung des Originals auf diese Weise besser konserviert werden. Denn was einer guten Photographie

nach einem Originalgemälde den Wert verleiht, das ist eben der in den photographischen Werkchen liegende Originalton in allen dunkelen und lichten Tönen, die durch starke Deckbehandlung mit grellen Ölfarben einfach verloren gehen. Auch das ungeübte Auge wird diese Werte, diese künstlerischen Qualitäten in einer guten Photographie sogleich erkennen; der Künstler aber, der Schöpfer seines Originalgemäldes, wird in solcher Übermalung mit schwer deckenden Ölfarben stets eine Barbarei erblicken und trauernd sein Haupt schütteln, während er in der Kupferätzung (Heliogravüre, Photogravüre) stets seine Pinselführung und die Wirkung, welche er gewollt, Strich für Strich wiedererkennt.

Während der Farbenstich, d. h. die Farbengebung durch die Kupferplatte nur im vorigen Jahrhundert vereinzelt geübt wurde und heute seinen antiquarischen Wert hat, sind neuerdings gute Versuche gemacht worden, die Farbengebung durch Einreibung einzelner Plattenteile, welche gerade die betreffende Nüance auf der Presse geben sollen, zu bewerkstelligen. Bei diesem Verfahren werden die übrigen Teile des Plattenbildes, welche später eine andere Farbengebung erhalten, gedeckt. Das Verfahren ist sehr mühsam und deshalb kostspielig an Zeit und Geld. Vereinfacht dürfte die Sache werden, wenn die französische Erfindung durchschlägt, mit welcher neuerdings erzielt wird, daß die Originalfarben ohne mechanische oder technische Farbentränkung auf der entwickelten Photographie durch Einwirkung des Lichtes gleich mit erscheinen, nämlich so, daß die grüne Farbe eines Baumes, einer Wiese, der blaue Himmel, die farbige Kleiderpracht der Menschen und aller Gegenstände in ihrer Naturfarbe sofort photographisch wiedergegeben werden. Sind wir wirklich demnächst zu diesem überraschenden Erfolge gelangt, dann ist die Frage, „was wird aus der Malerei werden?“ eine erschreckende. Aber bisher pflegte ja die gütige Hand der Natur stets zu rechter Zeit dafür zu sorgen, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen!

Hier soll noch ein Punkt im Kunsthandel berührt werden, den man mit dem fast traditionell gewordenen Ausdruck „Lex Heinze“ bezeichnet. Er betrifft den Kultus des Nackten. Der Künstler, der in der Stille seiner Atelierklause manche intimen Reize zur Darstellung bringt, wird stets sagen, daß der nackte menschliche Körper das Schönste in der bildenden Kunst sei. Wir setzen hinzu: „wenn der Körper schön ist“. Im Allgemeinen gilt der Grundsatz: Das Weib darf

alles zeigen, der Mann soll alles verbergen. Aber auch die allernackteste Darstellung kann keusch sein, wenn sie nicht das absichtlich Gewollte, die Absicht zu verletzen zeigt. Für das Schaufenster eignet sich ja nicht jedes Blatt; es ist dies lediglich Sache des Feingefühls und der Wohlanständigkeit. Der feinfühlende Kunsthändler bedarf keiner Anweisung oder Belehrung über das, was dieser oder jener Künstler mit brutaler Absichtlichkeit oder auf ästhetischer Grundlage im Gebiete des Nackten schuf.

Gewiß ist, daß bei Behandlung dieser Frage zwei Begriffe oft mit einander verwechselt werden: Prüderie und Schamhaftigkeit. Wenn die Fleischverketzerung, d. h. die Prüderie in diskreten Sachen, auch beseitigt zu werden verdient und dafür die Pflege gesunder Körperlichkeit, die Freude an schönen menschlichen Körperformen an deren Stelle zu setzen ist, so soll damit nicht gesagt sein, daß diese Freude als ein Salonrecht allgemein eingeführt werde. Es ist übrigens notwendig, bezüglich des sprachgebräuchlichen Wortes „Prüderie", welches vielfach mißverstanden wird, hier eine Richtigstellung zu geben. Es ist eine fälschliche Auffassung des Begriffes „Prüderie", wenn man diese als eine Tugend hinstellt. Die Prüderie ist von Heuchelei dem Begriffe nach untrennbar; sie ist niemals und unter keinerlei Umständen eine Tugend, weil sie in der Maske der Unwahrheit einherschreitet. Man versteht unter Prüderie im modernen Sinne die Scheinsprödigkeit, die Scheinsittsamkeit, die Zimperlichkeit, die geheuchelte Züchtigkeit; die Scheinheiligkeit in sexuellen Dingen oder beim weiblichen Geschlecht die Männerscheu. Die Prüderie ist Heuchlerin unter jeder Bedingung, sie *thut* entrüstet, aber sie *ist* es nicht. Es ist nicht richtig, daß mit der Prüderie auch die Schamhaftigkeit stürzt; die Prüderie sieht ein nacktes Gemälde voll äußerer Entrüstung, aber doch mit Behagen durch die Finger an, aber die Neugier, mit welcher die Prüderie nach verbotenen Früchten der Lektüre *öffentlich* greift, zeigt daß sie im Publikum garnicht so sehr verbreitet ist. Die Prüderie sündigt, niemals die Unverdorbenheit. Diese ist verletzbar, nicht jene, und wenn wir mit einer Dame durch den Saal einer Kunstausstellung schreiten, wo allzu schleierlose Pracht ihr Auge senkt, so ist es nicht die Prüderie, die an unserer Seite schreitet und sich abwendet, sondern es ist die holde Dame „Pudicitia". Man verwechsele also nicht Prüderie mit Schamhaftigkeit; diese ist eine sanfte Tugend, jene nur deren Maske. Wer an Stelle der Prüderie die Grazie der Scham-

haftigkeit setzt, hat eine geläuterte Seele; wer aber an Stelle der Prüderie die breite Ungeniertheit setzt, wird schuldig an dem Heiligtum, welches uns Schiller in seinem „Verschleierten Bild zu Saïs" verbirgt. — Mit dem Vorstehenden wird der gebildete Kunsthändler verstehen, die Schönheit im Kultus des Nackten richtig zu behandeln, zu würdigen. Es ist über dieses Kapitel nichts weiter zu sagen.

Die illustrierenden graphischen Künste.

Für unsere Leser bedarf es keines näheren Hinweises auf die Bedeutung der Buch- und Zeitschriftenillustration. Es ist zu einem wichtigen und durch nichts zu ersetzenden Kultur- und Bildungsmittel geworden. Aber mit der Herstellung der illustrierenden graphischen Künste, mögen sie auch in einem späteren Briefe als ein Zweig des Kunst-Verlagshandels ausführlicher behandelt werden, müssen wir uns hier kurz befassen.

Unser Kapitel zerfällt in zwei Abteilungen:

A. Die typographische Illustration.
- a) Holzschnitt.
- b) Farbenholzschnitt.
- c) Zinkographie.
- d) Autotypie. / Autotypischer Dreifarbendruck.

B. Die nichttypographische Illustration.
- e) Lithographie.
- f) Lichtdruck (auch Blitzdruck).
- g) Woodburydruck.
- h) Photogravüre (Kupferätzung).
- i) Radierung.
- k) Kupfer- und Stahlstich.

Der junge Kunsthändler merke sich die Technik der Herstellung kurz in folgenden Punkten:

A. Die typographische Illustration wird auf der Buchdruckerpresse gleichzeitig mit dem Textdruck hergestellt.

B. Die nichttypographische Illustration erfordert größere Hand- oder Schnellpressen nach Art der Lithographiepressen und kann nicht auf Schrifthöhe gebracht, also nicht mit beweglichem Letterntext gleichzeitig gedruckt werden. Aber selbst, wenn dies möglich wäre, würde doch die Sorgfalt der Farbengebung und der Druckqualität ein Hindernis sein.

a) Holzschnitt. Als Platte nimmt man eine solche aus Buchsbaumholz, fein geebnet, abgeschliffen und mit einer dünnen Lösung von Zinkweiß überstrichen, um die Textur des Holzes damit zu verdecken. Die Zeichnung wird, wie bei der Lithographie, verkehrt, d. h. wie in einem Spiegel gesehen, auf die Platte gebracht. Dies kann durch Handzeichnung (Pausen) oder auch durch photographische Übertragung geschehen. Die Kunst besteht darin, daß der Xylograph alles, was im Druck nicht erscheinen soll, mit dem Messer herausstichte. Alles was stehen bleibt, ergiebt bei dem Drucke das Bild, weil die erhabenen Stellen von der Farbwalze getroffen werden.

Zur Schonung der Holzstöcke macht man mittelst galvanischem Niederschlag Clichéplatten, welche bei Massenproduktion und großen Auflagen illustrierter Zeitschriften notwendig sind.

b) Farbenholzschnitt. Derselbe hat in den letzten Jahren einen ungeahnten Aufschwung genommen, herbeigeführt durch das größere Verlangen des Publikums nach farbigen Bildern. Wie bei der Lithographie ein Konturenstein, ist hier ein Konturenstock nötig, dem dann die übrigen für die einzelnen Farben nötigen Stöcke der Reihe nach folgen, wobei bemerkt werden muß, daß man aus den drei Farben Blau, Rot, Gelb im Druck wohl an zehn verschiedene Farbenmischungen und Nüancen zur Erscheinung bringt. Galvanos nach Farbenholzschnittstöcken müssen verstählt oder vernickelt werden.

c) Zinkographie; d) Autotypie (auch Chemigraphie genannt); findet dieselbe auf photographischem Wege statt, so nennt man sie natürlich: Photozinkographie. Das Verfahren der Übertragung auf die Platte beruht auf Tiefätzung, ähnlich wie bei der Photolithographie.

d) Autotypischer Farbendruck (auch Photo-Chromie genannt), in vervollkommnetem Zustande zu farbigen Beilagen für Zeitschriften verwendet, hat auch die Namen: Chromo-Autotypie — Photo-Chromotypie — oder auch Chromotypographie. Die Herstellung und Vervollkommnung der Druckplatte geschieht durch vorherige Übertragung auf Stein. Zum autotypischen Dreifarbendruck sind nur drei Druckplatten notwendig. Zuerst kommt das Gelb in Deckfarbe, dann Rot und Blau in Lasurfarbe.

e) Die Lithographie zerfällt in zweierlei Manieren, in die erhabene und vertiefte. Bei der ersteren liegt die zu reproducierende Zeichnung auf der Oberfläche des Steines, während sie bei der ver-

tieften Manier in dieselbe eingegraben, graviert oder geätzt wird. Der Lithographie verwandt ist die Autographie, auch Überdruck genannt, welche für Akten und Urkunden im schriftlichen Verkehr verwendet und mit besonderer Farbe auf eigens dazu präpariertem Papier hervorgebracht wird, indem sich die Farben der geschriebenen Schrift oder der Zeichnung durch Auflegen derselben auf eine Stein- oder Zinkplatte und darauf ausgeübten Druck vollständig vom Papier ablöst, auf die Platte übergeht und auf dieser so fest haften bleibt, daß man davon abdrucken kann.

f) Der Lichtdruck. Die bedeutendsten Zweige der nichttypographischen Illustration sind, soweit die photomechanischen Verfahren in Betracht kommen, der Lichtdruck und der diesem am nächsten stehende Woodburydruck, sowie die Photo- und Heliogravüre oder Kupferätzung. Sie gehören, wie Radierung, Kupfer- und Stahlstich, den freischaffenden bildenden Künsten an.

Die Lichtdruckplatte wird erzeugt durch Belichtung unter einem Negativ einer mit Chromsalzen lichtempfindlich gemachten Gelatineschicht. Der Druck der Bilder geschieht auf der lithographischen Presse. Die Lichtdrucke kommen den feinsten Photographien, was Schönheit, Farbe, Halbtöne, Kraft und Licht anbelangt, gleich und übertreffen jene dadurch, daß sie dauerhaft, unveränderlich, billiger, bei ihrer Erzeugung unabhängig vom Lichte sind, wie sie aus der Presse kommen, fertig und verwendbar ohne einer weiteren Operation zu unterliegen. Der Lichtdruck ist auch auf Schnellpressen zu bewerkstelligen.

Als Druckpapier empfiehlt sich schwachgeleimtes Kupferdruckpapier, weil es die Farbe am besten annimmt („Pyramidenkornpapier" der Firma Gustav Schäuffelen in Heilbronn besonders geeignet).

g) Der Woodburydruck. (Photoglyphie). Unveränderliches Photoreliefdruckverfahren des Engländers Woodbury. Hier schafft das harte Gelatinerelief eine zarte Druckfläche auf der Bleiplatte, welche mittelst hydraulischem Druck bewerkstelligt, wobei sich das Bild mit allem Feinheiten in eine Bleiplatte eindruckt. Die Farbentränkung ist eine überreiche, wie aus einem überfließenden Tiegel strömend, und alle überschießenden Teile der Gelatine quellen durch Klappenschluß wieder hervor und können wieder für kommende Drucke erspart werden. Das Verfahren hat sich auf die Dauer nicht bewährt. Der „Faust" von Kreling (Bruckmann) ist durch Woodbury-Druck hergestellt. —

h) Photogravüre (Kupferätzung), Pigment- und Kohledruck. Während die vorgenannten Druckgattungen dem Hoch- oder Flachdruckverfahren angehören, ist die Photogravüre oder Kupferätzung (wie Kupferstich und Radierung), ein Tiefdruck (Tiefätzung) und bildet in dieser Eigenschaft gewissermaßen die Aristokratie unter den photomechanischen Reproduktionsarten. Sie wird nur für selbstständige Kunstblätter und illustrierte Prachtwerke als Vollbilderschmuck angewendet. Der Name Photogravüre oder Heliogravüre ist vielfach verdeutscht worden, aber nicht immer mit Glück; ein wahres Wortmonstrum ist die Verdeutschung: „Lichtätztontiefdruck". Am passendsten ist „Kupferätzung" oder „Lichtkupferstich" — weniger „Sonnenkupferstich", bei welchem Worte man leicht an „Sonnenstich" zu denken geneigt ist, daher fort mit ihm! Zuvor sei hier noch des Pigmentdrucks, auch Kohledrucks gedacht, da in ihm die gleichen Faktoren wie beim Lichtdruck (Photographie und Chromogelatine) die Träger des Verfahrens bilden — und ihm gerade bei Herstellung der Druckplatten für Photogravüre eine führende Rolle zufällt. Er gehört aber an sich mehr der Photographie als einem graphischen Druckverfahren an. Der sogen. „Druck" besteht bei ihm nur im Kopieren unter einem photographischen Negativ, die Presse kommt also nicht dabei in Anwendung. Das Verfahren ist also ein langsames und nicht für Massenerzeugung berechnetes. Die Bilder sind wie beim Lichtdruck und der Photogravüre unveränderlich. Der Pigmentdruck ist auch für das Verfahren der Übertragung auf mattiertes Glas zur Herstellung der hübschen farbigen Fensterbilder verwendbar.

Während die Heliographie (auch Heliogravüre) Tiefdruckplatten in Linienmanier bedingt, unterscheidet sich die viel angewandte Photogravüre von dieser durch Tiefdruckplatten in Halbtönen nach Naturaufnahmen oder Aufnahmen nach Gemälden.

Zur Herstellung der Photogravüre-Druckplatte bedarf es einer reingeputzten und blankpolierten Kupferplatte, gleichviel ob selbige galvanisch erzeugt oder gehämmert ist; diese wird mit einem feinen Staubkorn von pulverisierten Asphalt vollkommen gleichmäßig überdeckt. Diese dünne Asphaltschicht wird mittelst eines Staubkastens (Behälter) und zwar durch Aufwirbelung bewirkt. Die so eingestaubte Platte wird nun auf der Rückseite durch eine Spiritus- oder Gasflamme vorsichtig erwärmt, wodurch der Asphalt auf der Platte anschmilzt. Hierdurch bekommt die Farbe des Asphalts einen sammetartig braunen

Ton, der sich in ein schönes Blauviolett verwandelt. Mittlerweile hat man das Pigment-Negativpapier unter dem verkehrten Glaspositiv kopiert und lichtempfindlich gemacht. Pigmentpapier und Plattenfläche werden nun miteinander in Kontakt gebracht und zwar durch Aufquetschen mittelst ziemlich kräftigem Druck, damit keine Luftblasen zwischen beiden Flächen entstehen. Die weitere Behandlung mit Kalt- und Warmwasserbad, Eisenchlorid, Ätzung, Reinigung durch Essig und Kochsalzlösung, Kalilauge und Terpentinöl gleicht der Handtierung in einer Hexenküche; sie läßt sich für Laien nicht genau beschreiben, und das Zuviel oder Zuwenig der Rezepte ist eine Sache der Erfahrung und Praxis. Das Ätzen der Platte scheint leichter als es ist: chemische Kenntnisse sind hier Grundbedingung, und diese müssen mit einem künstlerisch gebildeten Geschmack und geschultem Auge gepaart sein, wenn der Erfolg glücklich sein soll. Im Allgemeinen gilt bei allen photomechanischen und photochemischen Reproduktionsarten der Satz, daß ein gutes, klares Negativ erste Hauptbedingung ist. Nun kann ein Gemälde von höchstem künstlerischen Wert sein und ergiebt doch kein gutes Negativ; die Kunst des besten Photographen scheitert hier an der Farbentechnik und Malweise des Künstlers. Da ist dann ein geeigneter Stecher = Retoucheur notwendig, eine Kraft, welche mit Grabstichel und Radiernadel umzugehen gelernt hat. Dieser wird nach den ersten Probedrucken erkennen, wo und bis zu welchem Grade mit der Nadel oder dem Ronleträdchen nachzuhelfen oder nachzuätzen nötig ist; dies gilt besonders von dunkelen Flächen, welche zu sehr ineinander verschwimmen und wie verbrannt aussehen. Klarheit im Druck ist die Hauptsache; diese wird durch ein gutes Negativ sehr gefördert. Alle so gewonnenen Kupferplatten müssen verstählt werden, damit sie größere Haltbarkeit erlangen und eine Widerstandsfähigkeit für mindestens 10,000 Drucke mit Leichtigkeit besitzen.

Zum Einwalzen der Platten mit Druckerschwärze bedarf es der teuersten Kunstdruckfarbe, die man ja nach Belieben zur Erzielung verschiedener Farbennüancen mischen kann. Als Papiergattung für den Druck ist reines Baumwollenpapier am zweckmäßigsten und zwar wenn es halbgeleimt ist; ganz ungeleimtes druckt sich zwar auch gut, saugt aber den in der Farbe enthaltenen Fettstoff, den Firniß, zu stark auf, sodaß dem eigentlichen Farbstoff die hinreichende Verbindung fehlt, was zu einem Abwischen führen kann. Als Papierfarbe ist

ein leichtes Gelb, seiner Wärme wegen, vorzuziehen. In Photogravüre hergestellte Kupferplatten können auch in mehreren Farben auf einmal gedruckt werden, was aber langwierig und schwierig ist, denn die Farben müssen auf eine einzige Platte aufgetragen, so zu sagen gemalt werden, was mittels kleiner Tampons geschieht und nur von kunstgeübten Druckern ausgeführt werden kann. Zur Erzielung eines einzigen solcher farbigen Drucke bedarf es der Arbeit eines ganzen Tages.

i) Die Radierung, (französisch: „Gravure à l'eau forte", — englisch: „Etching" genannt) ist ein geschätzter und sehr verbreiteter Zweig des Kupferstiches. Sie gestattet dem Künstler, sein eigenes Malwerk selbst auf die Kupferplatte zu bringen. (Originalradierung.)

Eine gewalzte, gehämmerte oder galvanoplastisch hergestellte Kupferplatte wird mit Linden- und Weidenkohle oder auch mit Bimsteinpulver, Polierrot oder Kreide fein geschliffen, sorgfältig gereinigt und sodann mit einem aus Asphalt, Wachs, Mastix, Kolophonium, Burgunderpech und gewöhnlichem Pech zusammengesetzten Ätzgrunde überzogen, den man auf der erwärmten Platte mittelst eines Ballens aus feinem Handschuhleder gleichmäßig verteilt. Nachdem die Plattenfläche durch Anräucherung über einer qualmenden Wachskerze geschwärzt und ein undurchsichtiger Grund geschaffen ist, wird die Zeichnung aufgepaust, was mit Hülfe von ganz feinem Pflanzenpapier oder mit Gelatine oder Glaspapier geschieht. Jetzt beginnt der Radierer seine Arbeit mit verschieden geschliffenen Nadeln, die in ziemlich senkrechter Linie gegen die Platte gehalten werden, um die Linien, welche seine Zeichnung bilden sollen, durch den Ätzgrund in das Kupfer einzuritzen. Der Künstler verfährt hier nicht wie der Stecher allzu stilgerecht. Die Stärke der Striche und ihre gegenseitige Entfernung bestimmen den Ton der Fläche, Freiheit und Keckheit in der Kreuzung der Strichlagen bilden ein Charakteristikum künstlerischer Radierung. Der Stichel spielt bei der eigentlichen Radierung nur eine untergeordnete Rolle, Hauptwerkzeuge sind Nadel, Schaber und Polierstahl sowie die Kunst des Ätzens und Nachätzens mancher Partien, wozu man sich auch der „kalten Nadel" (pointe sèche — dry point) bedient. Die kalte Nadel, welche bei den wertvollen Radierungen der alten Peintres Graveurs schon eine Rolle spielte, ist eine kantig, am besten zweischneidig geschliffene Radiernadel (Schneidnadel). Die damit erzielten Linien erscheinen im Druck feiner als die geätzten. Die Anwendung der kalten Nadel hinterläßt

Grade oder Wulste (Aufwürfe aus der Vertiefung), welche mit dem Schabeisen entfernt werden, weil sie beim Druck Unreinigkeiten zeigen würden.

Zum Druck der Radierungen ist Büttenpapier das geeignetste Material, sowohl seiner Stärke, als seines warmen Tones halber; es muß halbgeleimt sein und aus Baumwollfaser bestehen. Noch wertvoller, aber auch kostspieliger ist chinesisches und japanisches Papier. Auch auf Atlas und Pergament erscheint die Radierkunst in ihrem duftigen Reiz. Als Farbe erscheint ein Zusatz von Terra Sienna oder Bisterbraun für den milden und weichen Ton angebracht, was auch von den Photogravüre- oder Kupferätzdrucken gilt. Der Druck geschieht nur auf der Handpresse; das Einfärben durch Betupfen mittelst Stoffballen. Farbenwalzen sind nicht anwendbar. Man kann den Drucken der Radierung auch Lasurtöne geben, welche von großem Reiz sind, aber eine geübte Druckerfertigkeit erfordern.

Während Künstler- und Remarkdrucke in Blättern der Neuzeit, besonders bei photochemischen Reproduktionen keinen hohen Wert haben, sind sie bei der Radierung der Neuzeit immer noch hochgeschätzt.

Unter „Künstlerdrucken" (épreuves d'artiste) versteht man Drucke, welche der Künstler für seine eigene Verwendung in nur wenigen Exemplaren direkt nach dem gutgeheißenen Probedruck abziehen läßt. Sie kommen nur ausnahmsweise in den Handel und dann zu hohen Preisen. Der Künstler kennzeichnet sie des öfteren durch Einritzung seines Monogramms oder Namens mit der kalten Nadel. Remarkdrucke werden die nächstfolgenden 30 bis 50 Abzüge genannt, auf deren Rand dicht unter dem Bilde, der Künstler einen sogenannten „Einfall" leicht skizziert hat, welcher zu dem dargestellten Gegenstande in keiner Beziehung zu stehen braucht und nach dem Druck der gewünschten Zahl durch Schaben, Schleifen und Polierstahl wieder entfernt wird.

k) Kupfer- und Stahlstich. Der ganze Prozeß der Radierung enthält vieles, was auch beim Kupferstich in Anwendung kommt. Die schwierigste und wertvollste Methode ist die Grabstichel- oder Linienmanier (Gravure au burin = Line engraving). Die Arbeit des Gravierens oder Stechens erfordert große Sorgfalt, künstlerisches Verständnis und jahrelange Arbeit. (Mandel brauchte 10 Jahre zu seiner Raffaelschen „Madonna della Sedia".)

Der Stichel des Stechers ist ein mit Holzgriff versehener, vierkantig geschliffener, an der Spitze dreieckig abgeschliffener Stahlstift.

Es ist interessant und bewunderswert, mit welcher geschickten Führung er geleitet wird. Der Künstler führt ihn bei stärkeren Linien mit leicht wiegender Bewegung der Hand in von sich abgekehrter Richtung, jedoch so, daß die rechte Hand beim Stich gekrümmter Linien in fester Lage bleibt, während die linke ihm die Platte durch Schiebung und Windung entgegenführt.

Die durchaus sichere Hand soll in Strichlagen, seien dieselben nun gerade, gewellt, gebogen, divergierend, parallel verlaufend oder auch gekreuzt, den Wert eines Bildes in seinen Tonstufen vermitteln. Vor dem Stichel rollt sich bei der Arbeit das aus der Platte herausgeholte Kupfer auf und in die Seiten der in die Platte geschnittenen Linien, vergleichbar dem Pflügen eines Ackers. Hierzu bedient auch der Stecher sich der kalten Nadel, wo es gilt große Feinheit zu erzielen. Schneidet der Künstler eine Linie falsch oder beschädigt er die Platte durch Ausgleiten des Stichels, so muß ein so entstandener Fehler durch den Polierstahl oder auch durch heraushämmern von der Rückseite der Platte entfernt werden. Der Künstler sitzt am hellen Fenster aber unter einer Blende, die sein Haupt beschattet, damit keine Reflexe von der Straße auf seine Arbeit fallen.

Der Druck geht wie bei der Radierung vor sich, entweder auf weißem halbgeleimten Kupferdruckpapier oder auf zartem, gelblichen Chinapapier, welches letztere beim starken Druck der Kupferpresse gleichzeitig während der Ausübung des Druckes mit der weißen Fläche des Kupferdruckpapiers unauflöslich verklebt bleibt. —

Das Auftragen der Farbe auf die Platte geschieht auch hier nicht mit der Farbenwalze, sondern durch Betupfen und Einreiben mittelst eines Ballen, wobei ein gewandter, technisch geschulter Drucker auch den Ballens seiner Hand zu Hülfe nimmt und bei einem besonderen Verstärken der einzelnen Druckstellen der Platte eine besondere Farbengebung aufwendet.

Der junge Kunsthändler muß sich nun auch noch die verschiedenen Manieren des Kupferdruckes merken, wenn sie auch in der Sortimentspraxis nicht von Bedeutung sind; aber sie bestimmen doch den Wert der Qualitäten, in welchen, wie gesagt, die eben behandelte Linienmanier obenan steht; man merke also ferner:

Die Gemischte Manier, das ist halb Grabstichel, halb Radierung, erstere für Architekturen und Personen, letztere für Fels und Flur, Baumschlag, Thiere des Waldes und dergl.

Die Punktier-Manier (gravure au pointillé, = stippled manner), von Bartolozzi im vorigen Jahrhundert besonders geübt. Sie wird geübt durch Einschlagen zarter Punkte oder mit Hülfe der Roulette, eines mit feinen Zähnchen besetzten kleinen Stahlrädchens oder einer punktierten Walze.

Die Crayon-Manier, eine einfache und interessante Technik, in welcher die damit erzeugten Drucke das Aussehen von Kreidedrucken haben, zu deren Herstellung man sich einer Rötelfarbe bedient, sodaß sie auch für Rotstiftzeichnungen gehalten werden können. Die Kupferplatte bekommt einen Deckgrund und in diesen führt man die Zeichnung mit Roulette und Stichel derart aus, daß die feinen Punkte des Stahlrädchens gerade nur den Deckgrund durchstechen, welche dann geätzt werden.

Die Schabkunst. (La manière noire = Mezzotinta). Das Verfahren ist das umgekehrte, als das der Linienmanier und Radierung. Muß bei diesen das Bild dunkel auf hellem Grunde erscheinen, so zeigt uns die „schwarze Kunst" das Bild hell auf dunkelem Grunde, und dieses Resultat wird dadurch erreicht, daß zuvörderst die ganze Kupferplatte mit stählernen Halbwalzen, Granierwalzen oder Wiegen genannt, welche mit feinen Stacheln versehen sind, aufgerauht wird; dies geschieht wagrecht, senkrecht und diagonal, die hierauf gebrachte Zeichnung wird mit dem Schabstift und dem Schabeisen, welche hier Nadel oder Stichel ersetzen müßen, bearbeitet, indem man das Korn der Platte, wo es die Zeichnung und der Druck erfordert, fortschabt, und je mehr man davon wegnimmt, je glatter die geschabte Fläche wird, desto heller werden die so behandelten Stellen erscheinen. Diese Schabkunst gestattet große Licht- und Schattenwirkungen, ähnlich wie die Zeichnungen auf unserem modernen Kreideschabpapier, aus welchem man die lichten Stellen aus den dunkelen Tiefen des Untergrundes mit Messer oder Nadel herauskratzt. — Sie sind oft von überraschender Wirkung, und ein guter Techniker kann hier Wunder schaffen.

Die Aquatinta-Manier; auch Bister- oder Tuschmanier (Manière à l'aquatinte, Gravure au lavis). Die Umrisse der Zeichnung werden leicht in die Platte eingeätzt, dann kommt die Platte in einen Staubkasten mit feinst pulverisiertem Mastix oder Kolophonium und wird wie bei der Photogravüre von hinten erwärmt. Darauf werden die höchsten Lichter und der Plattenrand mit einem in Firniß getauchten Pinsel

abgedeckt und dann wie bei der Radierung so lange geätzt, als es zur Erzeugung der zarten Halb- und Mitteltöne geboten erscheint. So bekommt die ganze Platte das Aussehen einer Tuschzeichnung und die Drucke ebenfalls.

Als letzte Art des Kupferstiches wollen wir noch die Stich- oder Zeichenmanier, auch Ätzung auf erweichtem Grunde („Vernis mou" genannt) erwähnen, ein etwas mühseliges, nicht lohnendes Verfahren, welches infolge der neueren Reproduktionsarten verschwunden ist.

Der Stahlstich. Siderographie. (Gravure sur acier — Steelplate-Engraving.) Das Verfahren ist wie beim Kupferstich. Zuvörderst muß die Stahlplatte durch chemisches Ausglühen erweicht werden, sodaß sie sich zu weichem Eisen verwandelt, welches dann mit kalter Nadel und Grabstichel behandelt werden kann und nach geschehener Gravierung wieder gehärtet und in Stahl verwandelt wird.

Der Vorteil des Stahlstiches vor dem Kupferstich besteht in seiner ungeheuren Dauerhaftigkeit, welche 10000 Drucke unverändert leistet. Der Nachteil ist, daß die Stahlstichplatten härtere Drucke geben und leicht rosten, wodurch sie unbrauchbar werden, wogegen man sie durch Wachsüberzug nach dem Gebrauch schützen kann. Sehr interessant ist der Stahlstichdruck wie er bei manchen Banknoten besonders in Amerika angewendet wird.

Alle übrigen Druckverfahren der neueren Photomechanik und Photochemie die in ihrer Nomenklatur fast sinnverwirrend wirken, mögen hier nur eine Aufzählung erfahren, da ihre Beschreibung nur für die betreffenden Fachleute von Interesse sein kann. Sie geben aber einen Beweis, wie sinnreich die Praxis ist und welche Fortschritte besonders im Illustrations-, Landkarten- und Musikaliendruck ersonnen worden sind:

Anti-Typolithographie: (Schrift und Bild bleiben weiß).

Autotypie: Amerikanische Bezeichnung für Lichtdruck.

Bartosch-Verfahren: Unvollkommene Autotypie.

Banknotendruck: auf gefasertem Sicherheitspapier mit Guillochierung und Wasserzeichen.

Blindendruck: Von rückwärts gepreßter großer Letterndruck. Tastschrift in Punktiermanier.

Blechdruck.

Brennätzverfahren: Lithographisches Hülfsverfahren, um den Stein

rascher druckbar, die Zeichnung widerstandsfähiger zu machen.

Bronzedruck: Abart des Farbendruckes in Bronzefarben.

Chalkotypie: Hochätzverfahren in Kupfer.

Chrysoglyphie: Ein für die Buchdruckpresse geeignetes Verfahren mit kleinen Kupferplatten.

Collotypie: Englischer Leimdruck.

Congrevedruck: Englischer Dreifarbendruck des Ingenieurs Congreve für Etiquetten ꝛc.

Cuprotypie: Ätzverfahren auf Kupfer.

Dallastypie: Galvanisches Verfahren.

Diagraphie: Überdruck für architektonische u. topographische Zeichnungen.

Ektypographie: Hochätzverfahren auf Kupfer.

Elektrographie: Ätzung auf galvanischem Wege.

Ferrotypie: Photographische Bilder auf lackiertem Eisenblech.

Galvanoglyphie und Galvanotypie: Hochdruckplatten auf galvan. Wege.

Galvanokaustik: Ätzung auf galvanischem Wege zur Herstellung von Tapeten- und Kalikofabrikation.

Geomotographie: Reliefdruck für Globen und Karten.

Glyptographie: Eine Art Bildhauerdruck in plastischen Reliefserscheinungen.

Helioplastik: Stempel- und Monogrammedruck durch Ätzen.

Hochätzkunst: Zinkographie, Autotypie, Gillotage, Chemitypie ꝛc.

Hyalographie: Farbenlichtdruck.

Hyalotypie: Hochätzverfahren unter Benutzung des Deckgrundes einer Glastafel für die Zeichnung, welche als Belichtungstafel dient.

Irisdruck: Buntdruck in verschied. parallellaufenden Farbenstrichen.

Ivoritdruck: Lithographie auf imitiertem Elfenbein.

Klitschotypie: Ätzverfahren des Malers Klič in Wien (Floh-Illustrator).

Lignographie: Farbendruck auf Holzplatten für Möbelausschmückung.

Lithotypie: Typensatz auf Stein.

Logographie: Buchdruck, bei welchem nicht Lettern, sondern ganze Wörter und Sätze gesetzt werden.

Metachromotypie: Herstellung von Abziehbildern.

Metallochromie: Mehrfarbendruck auf Blech.

Naturselbstdruck: Autoplastik. Natürlicher Abdruck von Pflanzen, Blättern, Geweben, Spitzen, durch sich selbst.

Pantatypie: Hochätzverfahren auf Zink.
Photochromie: Chromolithographisches Buntdruckverfahren unter Herstellung photographischer Aufnahmen (Ansichten-Kollektion von Orell, Füßli & Co. in Zürich).
Polychromie: Jeder Mehrfarbendruck.
Porotypie: Lichtpausverfahren.
Reliefdruck: Jeder plastisch hervortretende Druck.
Selenotypie: Buntdruck mit Eisenplatten.
Similigravüre: Hochätzverfahren in Zink.
Skalkographie: Hochätzverfahren auf polierter Zinkplatte.
Stenochromie: Ein durch den Farbenlichtdruck ersetztes umständliches Verfahren.
Synchromie: Gleichzeitiger mehrfarbiger Farbendruck für die Buchdruckschnellpresse. 900 Exemplare in der Stunde. Erfunden von Turati in Mailand.
Tissiérographie: Hochätzung auf lithographischem Stein.
Zinkdruck: Hoch-, Tief- oder Flachdruck auf Zink.

Die graphische Litteratur.

J. Adeline, Les Arts de la Réproduction vulgarisés. Paris 1894.
J. Algeyer, Handbuch über das Lichtdruckverfahren. Leipzig 1881.
Th. Goebel, Die graphischen Künste der Gegenwart, herausgegeben von Felix Kreis. Stuttgart 1895.
Al. Auer, Der Naturselbstdruck. Wien 1854.
G. Fritz, Die Illustration in alter und neuer Zeit. Wien 1889.
— —, Die Photolithographie. Halle 1894.
J. Husnik, Die Heliographie. Wien 1878.
— —, Die Reproduktions-Photographie. Wien 1885.
— —, Das Gesamtgebiet des Lichtdrucks. Wien 1894.
F. Krauß und F. Malté, Handbuch für Lithographen und Steindrucker. Stuttgart 1853.
G. Kreß, Die Galvanoplastik für industrielle und künstlerische Zwecke. Frankfurt 1867.
J. Krüger, Die Zinkogravüre. Wien 1878.
— —, Handbuch der Photographie. Wien 1880.
G. Künzel, Die Zurichtung und der Druck von Illustrationen. Leipzig 1879.
A. Lainer, Die Photoxylographie. Halle 1894.
G. Langbein, Der galvanoplastische Niederschlag. Leipzig 1866.
W. Langer, Die Herstellung der Abziehbilder, Blech- und Transparentdrucke. Wien 1888.
A. de Lostalot, Les Procédés de la Gravure. Paris.

A. Martin, Repertorium der Galvanoplastik. Wien 1856.
R. van der Meulen, Het boek in onze dagen. Leiden 1892.
Mook, Traité pratique d'Impression photographique aux Ancres grapes, de Phototypographie et de Photogravure. Paris 1888.
J. O. Mörch, Handbuch der Chemigraphie und Photochemigraphie. Düsseldorf 1886.
E. Jearwolf, Die Farbendruckerzeugung mittels Chromozinkographie. Wien, 1878.
J. Roller, Technik der Radierung. Wien 1888.
G. Skamoni, Handbuch der Heliographie. Berlin 1872.
M. Schaffler, Die Schule der Holzschneidekunst. Leipzig 1866.
R. Scherer, Lehrbuch der Chemigraphie. Wien 1877.
— —, Neueste graphische Verfahren. Wien 1885.
J. v. Schmädel, Über moderne Graphik. Wien 1887.
H. Schuberth, Das Lichtpausverfahren. Wien 1893.
J. A. Senefelder, Lehrbuch der Steindruckerei. München 1818.
W. F. Toifel, Handbuch der Chemigraphie. Wien 1883.
— —, Die Photo-Galvanographie. Halle 1894.
W. T. Wilkinson, Photo-Engraving on Zinc and Copper. London 1886.

Es ist im Vorstehenden versucht worden, ein abgerissenes Bild praktischer Kunstkenntnisse und Kunstbegriffe zu geben, wie sie unseren jüngeren Berufsgenossen nützlich sein können. Wird die Arbeit nach dem Wunsche des Verlegers und Verfassers mit einigen Wohlwollen aufgenommen, so mag später ein weiteres Bändchen über Kunstauktionswesen, specielle Kunsterscheinungen und Kunstverlegerthätigkeit nachfolgen, vorausgesetzt daß der Autor die Geduld der Leser nicht schon übermäßig in Anspruch genommen. Für diejenigen, denen nichts Neues hier geboten werden konnte, wird die Versicherung genügen, daß wenigstens der Wille gut war.

Druckfehler.

Vor Benutzung wolle man verbessern, daß Albrecht Dürer nicht ein Schüler von M. Schongauer (S. 232, Z. 6 von oben) sondern von Michael Wolgemut gewesen ist.

Die heilige Barbara von Palma vecchio.

Duplex-Autotypie von Meisenbach Riffarth & Co.

Graphische Kunst-Anstalten

Berlin — München — Leipzig.

Der Kunstverlag.

Plaudereien

von

F. A. Ackermann.

Leipzig,
Verlag von Gustav Uhl.

Zierleiste aus dem XVII. Jahrh.

Der Kunstverlag.

Von

E. A. Ackermann.

Initial-Ornament aus dem XVIII. Jahrh.

Eine gute Nachrede erspart eine üble Vorrede. — Nachdem das erste Bändchen meiner Plaudereien über den Kunsthandel eine gute Nachrede gefunden, bedarf das gegenwärtige Heft wohl keiner weiteren Rechtfertigung, als daß ich die Bemerkung vorausschicke: „Es war nicht meine Wahl!" Die Anregung zu dieser Fortsetzung kommt vielmehr wiederum von meinem mutigen Verleger. Will der junge Berufsgenosse am goldschimmernden Faden der Praxis mir folgen, so werden auch die nachstehenden Ausführungen ihm Anregung bieten. Ein freundlicher Kollege schrieb mir, mein erstes Heft sei in Hemdsärmeln geschrieben und vielleicht dadurch amüsanter geworden. Ich acceptiere dieses Kompliment und habe deshalb auch bei dieser neuen Arbeit, welche hauptsächlich den Kunstverlag behandelt, mich nicht in die Salonzwangsjacke des Fracks geworfen. Ist doch auch der Kunstverleger, welcher die Qualität seiner Erzeugnisse während der Herstellung öfters zu überwachen Veranlassung hat, oft genötigt, im heißen Maschinenraum seinen Rock abzuwerfen, um die hübsche oder auch nicht hübsche, leichtgeschürzte Bogenfängerin in der Kontrolle über die Güte des Abdruckes zu unterstützen.

Jeder Kaufmann, Buch- und Kunsthändler soll Ursprung und Herstellung seiner Ware genau kennen, um danach ihre Qualität richtig beurteilen zu können; Was würde auch aus einem jungen Kunstverleger

in spe, der die Verlagsherstellung nur vom Hörensagen kennt und hie und da einen terminus technicus aufgeschnappt hat! Er muß durchaus, bevor er sein Betriebskapital vergeudet, in allen Zweigen unserer Technik unterrichtet sein. Eine genaue Kenntnis aller Details und Künste der Chemie kann er freilich nicht aus einer Broschüre, sondern nur im Maschinenraum, in der Hexenküche des photographischen Laboratoriums völlig erlangen. Aber um des leichteren Erfassens willen, sei hier der Vorkursus für die goldene Praxis kurz vorausgeschickt.

Von der Qualität des Bilddruckes, mit dem wir uns in den hauptsächlichsten Erscheinungen und technischen Arten und Abarten zu beschäftigen haben, hängt der größere Teil des Markterfolges ab, wenn natürlich auch das Sujet des Bildes und sein geistiger Inhalt immer eine Hauptrolle spielen soll. Schöne Frauen wählen schöne Kleider, auch weniger schöne Frauen werden in Folge eines schöneren Gewandes höher veranschlagt; auf alle Fälle wird der Reiz der Vornehmheit dadurch erhöht. Deshalb gilt es im Kunsthandel mehr noch als im Buchhandel bei der Herstellung eines Verlagswerkes nicht zu knausern; eine übel angebrachte Sparsamkeit ist im Stande, das reizendste Bild einfach zu guillotinieren.

In meinem ersten Bändchen über den Kunsthandel im Allgemeinen habe ich die oberflächliche Kenntnisnahme so ziemlich aller Herstellungsprozesse befürwortet. Die nachstehenden Kapitel sollen sich ausführlicher, aber nur mit den gebräuchlichsten Arten beschäftigen, wie sie der Kunstverleger der Neuzeit in Anwendung bringt. Zum Kunstverlage rechne ich selbstverständlich auch die genaue Kenntnis des Illustrationsdruckes in allen seinen Abarten. Es ist im ersten Hefte auch auf die Hauptunterscheidungsmerkmale der Druckplatten hingewiesen, auf den Hochdruck und Tiefdruck, und gezeigt, daß alle Kunstdrucke, die nicht wie der Holzschnitt oder die Autotypie auf Schrifthöhe der Buchdruckpresse gebracht (aufgeblockt) werden können, nur auf der Kupferdruckpresse (Lithographie- oder Lichtdruckpresse) hergestellt werden können.

Allen Techniken in den Fortschritten der letzten fünfzig Jahre liegt nun eine köstliche Errungenschaft zu Grunde, deren Wunder so groß und bedeutungsvoll sind, daß wir zu ihr bezw. zu ihren Entdeckern und Vervollkommnern nur mit Verehrung aufschauen können; es ist die Errungenschaft der Photographie. Sie ist die gemein-

same Mutter, die Alma mater, aus deren Brust die Grundlagen der Schönheit und Naturwahrheit quellen.

Deshalb möge die Photographie, ihre Entstehung, ihre Geschichte und ihre Praxis hier in möglichster Kürze vorauseilen.

Kurze Geschichte der Photographie.

Unter den Erfindungen des 19. Jahrhunderts nimmt die Photographie (Lichtbildschreibekunst) eine erste Stelle ein; ihre Geschichte ist die Grundlage der Geschichte des modernen Kunsthandels. Beim Niederschreiben dieses Artikels ist es pietätvoll, zunächst das Andenken jener Männer zu ehren, welche durch ihre Geisteskraft, durch Ausdauer und Streben nach Vervollkommnung uns die Wege ebneten und die Felder fruchtbar machten, auf welchen die Nachwelt Ernte halten durfte. Es sind darunter Männer, denen es nicht vergönnt war, gleich die Früchte ihres Fleißes zu genießen oder die Priorität ihrer Erfindung völlig unbestritten zu sehen. Der in ihre Fußstapfen tretende Nachfolger ist ja leicht geneigt, die bekannten Worte Rabbi Ben Akibas zu seinem eigenen Glanze umzudrehen und auszunützen, und nicht selten hat prahlerische Aufdringlichkeit über Gediegenheit und Bescheidenheit den Sieg davongetragen. Auf der großen Tafel der Kulturgeschichte gilt nun, ob mit Recht oder Unrecht sei dahingestellt, nicht immer derjenige als der Erfinder, der etwas zuerst ersann und sein Geheimnis eigennützig für sich behielt, um es kommerziell durch langwieriges Nachsuchen um ein Patent auszubeuten, sondern mehr derjenige, der zum Besten der Wissenschaft uneigennützig sofort damit an die Öffentlichkeit trat.

Eine Erfindung wie die Photographie ist nun nicht auf einen Namen allein zu schreiben. Es sind der Geisteskräfte zu viel, die an ihrer Entwickelung mitgearbeitet haben, und diese Entwickelung zur Vollkommenheit ist lehrreich und interessant, weil einer dem Andern den Faden seiner Forschung in die Hand giebt, von wo er durch ein halbes Jahrhundert weiter geleitet wird. Es mag vielen Lesern neu sein, zu erfahren, daß die Kenntnis der allerersten Bedingungen zur Grundlage der Photographie schon in's 16. Jahrhundert fällt. Nur den wenigsten Menschen, welche heute gegen Entrée in eine auf der Straße aufgestellte Camera obscura treten, um die Umgebung, Menschen, Tiere, Wagen ꝛc. sich als lebendige Schatten auf einer Tischplatte bewegen zu sehen, ist es bekannt, daß diese ergötzliche Spielerei in ihren An-

fängen auf das Jahr 1558, von Porta in Neapel entdeckt, zurück zu führen ist. Während die großen Physiker Bacon, Kepler, Newton noch nicht die Bemerkung gemacht hatten, daß eine Glaslinse die Fähigkeit besitzt, die Lichtstrahlen auf eine ebene Fläche zu projicieren, hatte Erasmus Reinhold in Wittenberg (1540) zur Beobachtung einer Sonnenfinsternis sich eine Camera konstruiert, in die er durch eine sehr feine Öffnung die Lichtstrahlen einfallen ließ, welche das Bild auf der gegenüber liegenden Wand in verkehrter Stellung getreu wiedergaben. Es ist diese Camera die Grundlage derselben, welche wir heute in verkleinertem Maßstabe als sogenannte Lochcamera benutzen.

Wir machen nun einen Weitsprung bis zum Jahre 1727; da ist ein Mann, der sich Schulze nennt, in Halle der Entdecker der Lichtempfindlichkeit der Silbersalze, welche bis auf den heutigen Tag in der Photographie die große Grundrolle spielt. Zehn Jahre später entdeckt Hellot die bekannte sympathetische Tinte, deren Schriftzüge, im Dunkeln verschlossen, nicht lesbar waren, nach einer Stunde aber durch das Sonnenlicht hervorgebracht wurden. Beccarius in Turin (1757) macht die Entdeckung, daß Chlorsilber im Lichte die Farbe verändert. Tiphaine gelang es, den Schatten eines Menschen auf einer im vollen Sonnenlicht zum Trocknen aufgehängten Bettwäsche durch lichtempfindliche klebrige Substanzen festzubannen. Charles erzeugt 1780 Lichtsilhouetten auf dem mit Chlorsilber überzogenen Papier, auch besagter H. Schulze erzeugte ähnliche aber nicht fixierbare Silhouetten. Herschel machte 1819 Chlorsilberpapier, womit das heute noch im Gebrauch befindliche Medium angebahnt ist.

Jetzt aber kommt der Franzose Nicephore Niépce, der Vorläufer Daguerres; sein Name verdient besonders eingemeißelt zu werden in die Notiztafel unseres Gedächtnisses. Er stellte 1727 die ersten Lichtbilder von „bleibendem“ Wert her; damit beginnt schrittweise und langsam die Vervollkommnung und mit ihr der Streit um die Priorität. Während die Engländer Wedgewood als den eigentlichen Erfinder der Photographie nennen, erweisen wir Deutsche dem Franzosen Daguerre die Ehre; er hat sich einen Sperrsitz in der Prosceniumsloge unserer Dankbarkeit erworben. Seine Versuche machten ihn krank, brachten ihn dem Wahnsinn nahe, bis der allzeit launenhafte, uns oft so gütige Zufall ihm zu Hilfe kam.

Aus unserer Jugendzeit wissen wir aus allerlei nützlichen Büchern,

was Erfindung und Entdeckung dem Zufall verdanken, daß er eine launige, zuweilen auch eine gewaltthätige Rolle spielt. Berthold Schwarz, der das Schießpulver erfand, stürzte halb tot zu Boden, als ihm der Teufel „auf die Pfanne spuckte“ und sein bischen Salpeter und Schwefel mit dem Mörser in die Luft ging. Wir sehen den Knaben James Watt, den Erfinder der Dampfkraft, wie er — sich am Theekessel seiner Tante, bei welcher er zu Gast geladen war, die Finger verbrennend — nicht müde wird, den ausströmenden Dampf aus der Ausgußröhre zu hemmen, welcher dann singend aus des Deckels Löchlein herausstrahlt. Er verstopft beide Löcher, und bald fliegt die Maschine mit explosiver Gewalt gegen die Zimmerdecke. Bei der Erfindung des Porzellans ist eine Liebesszene die Ursache. Der Meißener Töpfergeselle trägt seine Mulde mit Thonerde auf der Schulter über die Straße. Schnell wird ein ihm begegnendes hübsches Mädchen geküßt; durch ihre Gegenwehr fällt seine Mulde in die Gosse. Die Thonerde vermengt sich mit Quarzen: das Meißener Porzellan ist fertig. So die Sage! — Bei Daguerre aber tritt der Zufall anders in die Erscheinung. Er wußte, daß Niépce die Silberplatte mit Joddämpfen zu schwärzen pflegte, um sie in Positive zu verwandeln; nun lag zufällig eines Tages ein silberner Löffel auf einer jodierten Silberplatte, und dieser zeichnet sich durch das umgebende Licht vollständig darauf ab. Dieser Fingerzeig wurde der erste Schritt zur Lösung einer Frage, die Daguerre lange beschäftigt hatte, und ein zweiter Zufall krönt sein Werk. Er nimmt nämlich eine Platte aus der Camera, welche zufällig zu kurz exponiert war; ärgerlich über das mißlungene, schwache Bild, wirft er es in einen dunklen Kasten, um die Platte später nochmals zu reinigen und wieder zu verwenden. Wie erstaunt war er andern Tages, ein scharfes und deutliches Bild zu sehen. Das Agens, welches dieses Bild geschaffen, war ein zufällig im Kasten aufbewahrter Tiegel mit Quecksilber. Damit war die Daguerreotypie, die Vorläuferin unserer heutigen Photographie erfunden! Der große Naturforscher Arago verschaffte dem Erfinder von der Regierung eine lebenslängliche Rente als nationale Anerkennung. Sein Atelier wurde ein Wallfahrtsort, seine Erfindung ging schnell durch die ganze Welt. Wer die Mittel hatte, eine Silberplatte zu bezahlen, ließ sein liebes Ich daguerreotypieren.

Etwas später wurde die jodierte Silberplatte mit Brombämpfen

behandelt, und wiederum führt der Zufall zu einem bedeutungsvollen Fortschritt. Es gelang Chevalliers, der eine galvanoplastische Arbeit verrichten wollte und dazu gerade keine Kupferplatte zur Hand hatte, ein kupfernes Daguerreotypbild als solche zu verwenden. Des andern Tages zeigt der abgehobene Kupferbeschlag eine vollkommen deutliche Kopie des Bildes. Das war wiederum der erste Fingerzeig zu einer Vervielfältigung der Platten.

Nun kommt (1845) Schaffhäutl als Erfinder des Chlorsilberpapiers: Alkohol, Quecksilbernitratlösung und verdünnte Salzsäure sind die Gehilfen seiner Hexenküche. Dieses Papier bleichte im Licht sofort aus, so daß man in der Camera direkt ein positives Bild erhielt. Nun kamen neue Experimente mit Dextrin und Eiweiß, und 1850 trat das Albumin in die Erscheinung. Gleichzeitig stellte Poitevin Negative auf Gelatinblättern her, und Legray wurde der Bahnbrecher für das Kollodiumverfahren, dessen Vervollkommner Scott-Archer, Jutton und Wingham waren, welch' letzterer das erste große Atelier in Paris errichtete.

Die Wandlungen, Verbesserungen und die Anwendung von Chemikalien und Rezepten aller Art, die seitdem mit der Photographie Hand in Hand gingen, sind unzählbar, und mit ihnen kommen auch schon die ersten Versuche verschiedener photomechanischer Druckverfahren. Das Wort „photomechanisch" begreift alle Arten in sich, welche die Druckpresse in Anspruch nehmen, das heißt also, die auf mechanischem Wege gehandhabt werden; das Wort „photochemisch" dagegen zielt auf diejenigen Prozesse hin, welche nach der Gewinnung des Negatives durch Belichtung und Ätzung der Druckplatten vorgenommen werden müssen, um die Platte druckreif zu machen. Als ersten photochemischen Prozeß sehen wir die 1861 von Oberst Henry James erfundene Photozinkographie für Zeichnungen, Pläne und andere in Strichmanier gehaltene Werke an. Poitevin gelang dann die photographische Übertragung auf Stein und Metall, die bald von den Holzschneidern, die für unsere illustrierten Familienzeitungen arbeiteten, auch für den Holzstock angewendet wurde. Als ich im Jahre 1865 einige Artikel für die „Gartenlaube" schrieb und auch zuweilen Illustrationsmaterial nach Gemälden Münchener Künstler für dieses Blatt lieferte, machte ich den Begründer und damaligen Verleger Ernst Keil in Leipzig auf dieses Verfahren aufmerksam, welches er dankbar acceptierte und das seitdem bei ihm in Kraft blieb. Es ist bekannt, daß vor Erfindung

dieser photochemischen Übertragung auf den Holzstock, jedes Original erst durch eine verkehrte, im Spiegel gesehene Zeichnung vom Xylographen mit Bleistift auf die Holzstockplatte mit der Hand gezeichnet werden mußte. Die photographische Übertragung auf den lichtempfindlichen Holzstock aber vereinfachte die Sache und hatte den Vorzug, daß statt einer ungetreuen Holzschneider-Zeichnung nach dem Original jetzt die betreffende Illustration originaliter, also wahrer und künstlerisch wertvoller auf der Bildfläche des Holzstockes erschien.

Mit dieser Neuerung kam noch eine andere Verbesserung für das Illustrationswesen. Es wird den älteren Kollegen des Buch- und Kunsthandels in Erinnerung sein, wie es häufig vorkam, daß eine neue Nummer der „Gartenlaube" oder sonst einer illustrierten Zeitschrift nicht rechtzeitig ausgegeben werden konnte, weil bei der großen Auflage und zu starker Spannung unter der Presse hin und wieder ein Holzstock geplatzt war. Dieser Übelstand ist dann erfolgreich beseitigt worden durch die nach dem Holzschnittstock angefertigten „galvanischen Niederschläge", d. h. durch Herstellung einer galvanischen Druckplatte von einem vom Holzstock genommenen Gypsabgusse.

Um dieselbe Zeit etwa kam auch Woodbury mit seinem Photoreliefdruck, der aber für das Illustrationswesen im Text eines Werkes oder einer Zeitschrift nicht anwendbar war. So interessant, ja amüsant das Woodbury-Verfahren war, welches Friedrich Bruckmann in München in Deutschland einführte, konnte es doch einer anderen Erfindung gegenüber nicht standhalten, und Bruckmann stellte, „der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe", seine Woodburymaschinen als altes Eisen in den Keller. Diese neue Erfindung, welche viel von sich reden machte und sich den Erdkreis eroberte, war der von Joseph Albert ersonnene und bis auf den heutigen Tag erprobte Lichtdruck (Albertotypie), welcher von seinen damaligen Gehilfen J. Obernetter in München und E. Römmler in Dresden weiter eingeführt und erfolgreich ausgebeutet wurde. Joseph Albert, der hochverdiente Photograph, der humane, treuherzige und wohlwollende Freund seiner Freunde, der allzeit liebenswürdige und gefällige Mensch, nahm kein Patent auf seine Erfindung, hielt sein Verfahren nicht geheim, und so verbreitete es sich sehr schnell.

Man hat dieser Albertotypie mit ihrer Verbesserung allerlei Namen gegeben wie Lichtdruck, photographischer Schnellpressendruck,

Spiegeldruck, Blitzdruck (in England phototype) und neuerdings haben ihn einige Verfertiger von Postkarten mit Ortsansichten sogar Platindruck genannt, obgleich solche Karten nichts anderes als ganz gewöhnliche Lichtdrucke sind. Einen sogenannten Platindruck giebt es überhaupt nicht; die Platinotypie ist ein rein photographisches Verfahren, das mit der Mechanik der Presse nichts zu thun hat, geradeso wie der sogenannte Kohledruck (Pigmentdruck) nur ein photographischer Prozeß auf Pigmentpapier ist. Letzteres wurde zuerst von Edwards & Kidd in London erzeugt, von Braun in Dornach verbessert und in Deutschland eingeführt.

Der Lichtdruck eröffnete der Photographie eine neue Aera; denn er war das erste photomechanische Verfahren, welches Kopien in vollendeter Schönheit und mit bedeutend geringeren Kosten in beliebig großen Auflagen lieferte. Es entstanden jetzt bedeutende Unternehmungen in Bild- und illustrierten Prachtwerken. Während die Lichtdrucke aber bisher, um sie der Photographie in der Erscheinung ähnlich zu machen, mit Glanzlack (Eiweiß) überzogen wurden (Glanzlichtdruck), ergriff der Schreiber dieser Zeilen — man möge es ihm nicht als Selbstlob auslegen — die Initiative, seine illustrierten Prachtwerke und Künstleralbums in Mattdruck (Mattlichtdruck) herzustellen, ein Verfahren, welches sich besonders für die getreuste Wiedergabe von Kunstblättern, Zeichnungen in Bleistift, Feder, Tusche, Kreide, Kohle, Gouache, Sepia, Pastells ꝛc. eignete. Die Originale erschienen auf dem Papier dadurch wie die Originalzeichnungen der Künstler selbst, ja die Wirkung des Mattlichtdruckes manches Pastells war so verblüffend, daß der Maler Piglhein beim Vorlegen der ersten Proben seines großen Pastellwerkes dem Verleger gelassen die Worte aussprach: „Das ist ja besser als mein Original!“

Solche Mattlichtdrucke entstanden auf mein fortgesetztes Neuprobieren in den Anstalten von Römmler & Jonas in Dresden und Bruckmann in München. Anfänglich war man über dies höchst einfache Verfahren verblüfft; man meinte, der Lichtdruck dürfe durch das Nichtlackieren mit Glanzlack oder Eiweiß nicht seiner Ähnlichkeit mit der Glanzphotographie beraubt werden, aber bald sah man ein, daß z. B. Handzeichnungen, Pastells ꝛc. durch dieses trockene Verfahren dem Original fast gleichwertig erschienen. So durfte ich auf das Titelblatt meines 1876 erschienenen ersten Prachtwerkes „Die Wandermappe“ mit einiger Genugthuung das Motto setzen:

„Licht war das erste Wort auf Erden,
Vom Druck der Finsternis befreit;
Mehr Licht durch Druck uns sollte werden:
Nun seht, was uns der Lichtdruck beut!"

Diese meine trockenen Lichtdrucke, die ich mit Recht Spiegeldrucke nannte, sind dann durch Nachahmung des Verfahrens durch die ganze Welt gegangen, und ich gab dem Verfahren zum Unterschied vom Glanzlichtdruck den Namen „Mattlichtdruck". Ich verweise an dieser Stelle auf die im Jahre 1883 erschienenen Pastells von Bruno Piglhein, die im Druck den ganzen Duft des aufgelegten Pastellstaubes wiedergaben, ferner auf die Hofmann'schen Bleistiftzeichnungen zum Neuen Testament, welche völlig den Charakter der Bleistifttechnik in Ton und Nuancen zeigten. Diese Errungenschaft war auch deshalb von Bedeutung, weil die Drucke in nichts mehr an ein photographisches Verfahren erinnerten und dem stärksten Sonnenlicht standhielten. (Unveränderlicher Lichtdruck.) Deshalb waren in der Folge für das Lichtdruckverfahren nur wenige unbedeutende Verbesserungen mehr nötig, die sich hauptsächlich nur auf nebensächliche Kunstgriffe in der mechanischen Technik, z. B. auf das Festhalten der Druckschicht an der Druckglasplatte beschränkten.

In Weiterverfolgung der Geschichte der Photographie sehen wir wie Edwards & Kidd in London Pigmentpapier erzeugten und es auch zuerst verstanden, die Gelatine für die Lichtdruckplatte so mittelst Chromalaun zu härten, daß sie sich selbst in heißem Wasser nicht mehr löste, wodurch eine längere Druckdauerfähigkeit der Platten erzielt wurde. Edwards war auch der erste Bahnbrecher des farbigen Lichtdrucks, doch gilt Joseph Albert ebenfalls als dessen Erfinder. Im Jahre 1880 kam nun Woodbury mit einer Vereinfachung seines Verfahrens, um den Lichtdruck zu verdrängen, was ihm aber nicht gelang. Inzwischen entwickelte die Photographie neue Fortschritte, und man kam zu dem Colodium-Emulsionsverfahren. Daran beteiligten sich durch vervollkommende Experimente alle hauptsächlichsten Photographen und Chemiker für photographische Platten. Jodbromsilber-Emulsion war das Wortmonstrum, welches mit dem guten deutschen Worte „Trockenplatte" in die Erscheinung trat. Die auftauchenden Rezepte im photographischen Verfahren, besonders im Emulsionsverfahren, waren zahllos. Jeder brachte etwas Neues, wollte etwas Besseres liefern, und vieles versank in wohlverdiente

Vergessenheit. Es ist merkwürdig, wie zuweilen ein Experiment eine noch fernliegende Erfahrung zeitigt. Einer lernt vom andern, und ein verworfenes Rezept treibt ihn nach Jahren wieder zur Ausübung, nachdem er es ängstlich geheim gehalten, um schließlich als alleiniger Erfinder vor der Welt dazustehen.

Die nachfolgenden Vervollkommnungen photographischer und chemigraphischer Methoden geben Zeugnis davon und finden ihren Höhepunkt in der jetzt allgemein beliebten Photogravüre (Kupferätzung). Nachdem eine große Anzahl von Kunstdruckern und Chemikern verschiedene Versuche gemacht hatten, aus dem Lichtdruckverfahren ein Verfahren für die Buchdruckpresse zu erzielen (Autotypie), gewann ein solches mit den bekannten Namen Meisenbach in München, Angerer & Göschl in Wien ꝛc. greifbare Gestalt. Meisenbach verkaufte sein Patent nach England für 100,000 Mark. Seit diesen Fortschritten im Clichéwesen wird die Illustrationsbranche von der Autotypie beherrscht, und es ist nicht zu leugnen, daß dadurch große künstlerische Effekte erzielt werden zum Nachteil der Xylographie, die ihr mühsames Kunsthandwerk allgemach im Illustrationswesen verschwinden sieht.

Auf der Basis der Zinkographie, der Autotypie und des Lichtdruckes hat sich die vornehme Photogravüre ihre Existenzberechtigung aufgebaut. Diese beginnt etwa Mitte der 80er Jahre in die Erscheinung zu treten. Im Jahre 1886 wurde das bisher geheim gehaltene Verfahren des als „Floh"-Illustrator bekannten Wiener Malers Klič veröffentlicht, welches die breite Grundlage für unsere heutige Photogravüre bildete. Während Klič seine genialen Illustrationen mit seinem eigenen Druckverfahren hervorbrachte, gewann dieses bald eine Basis für die Tiefätzung. Das bekannte Welthaus Goupil & Comp. in Paris (jetzt Jean Boussod, Manzi, Joyant & Cie.), war wohl das erste, welches erfolgreich die sensationellen Kunstdrucke nach Gemälden herstellt. Diese zeigten im Vergleich mit dem Kunstlichtdruck noch größere Kraft, größere Weichheit in der Erscheinung und erschienen geeignet, die Kupferstechkunst (der Neuzeit wenigstens) durchaus zu verdrängen oder in den Schatten zu stellen. Es haben sich seitdem die Firmen Hanfstängl, Josef und Eugen Albert in München, Blechinger und Paulußen in Wien, Riffarth (Meisenbach, Riffarth & Co.) und die Photographische Gesellschaft in Berlin in erster Reihe mit der Vervollkommnung der Photogravüre beschäftigt und bewundernswürdige Resultate erzielt.

Die Photographie der Neuzeit.

Wir haben gesagt, daß die Photographie die Alma mater aller technischen Herstellungen für den Kunstverlag sei. Xylographen bringen das zu schneidende Bild photographisch auf die Buxbaumplatte, Stecher photographieren die Umrisse ihrer Originalgemälde auf die Kupferplatte, wodurch sie die Verkleinerung der Bilder durch umgekehrte Zeichnung ersparen und korrektere Zeichnung erlangen. So möge denn für Uneingeweihte, die das Wort „Photographieren" nur dem Begriffe nach kennen, hier in Kürze der ganze photographische Werdegang veranschaulicht werden.

Der auf einem dreifüßigen und nach jeder Richtung hin beweglichen Stativ ruhende photographische Apparat ist eine Camera aus Nußbaum- oder Mahagoniholz und kann gleich einer Ziehharmonika verengert oder erweitert werden. Er hat Einschiebevorrichtung für die präparierte Platte, auf welcher das Negativbild erscheinen soll. Diese lichtempfindliche Platte wird mittelst einer vor dem Außenlicht schützenden Kassette eingeführt. Die Linsenkombination der Projektionsgläser nennt man das Objektiv. Bei der Stellung zur Aufnahme ist es Sache der Übung, die Berechnung des Lichtes, die chromatische Abweichung mit der Brennweite und dem Gesichtsfeldwinkel in Einklang zu bringen.

Nach der Aufnahme des zu photographierenden Gegenstandes tritt die Dunkelkammer in Thätigkeit; hier wird nämlich die lichtempfindliche Platte bis zu ihrer beendeten Fixierung vor jedem Lichtstrahl geschützt. Nicht genügende Abschließung der Dunkelkammer ist Ursache des Mißlingens; daher ist eine Doppelthür nothwendig, deren Zwischenraum so groß ist, daß man, zwischen den Thüren stehend, immer eine Thür früher schließen kann, ehe die andere geöffnet wird. Am Waschtisch mit Kautschukschlauch und schmaler Brausevorrichtung geht das Abspülen der Platte vor sich. Der eigentliche photographische Prozeß zerfällt in vier Teile: die Beleuchtung des aufzunehmenden Gegenstandes, die Beleuchtung der Platte, die Entwickelung und Fertigstellung der exponierten Platte und das Kopieren (Übertragung) des Negativbildes auf die Papierschicht.

Die richtige Beleuchtung des Gegenstandes, der Person, des Bildes ꝛc. geschieht im Atelier je nach dem es ein heller oder dunkler Tag ist durch verschiedene übereinander gehängte dünne Schiebevorhänge

gegen Ober- und Seitenlicht. Anders ist es bei der Aufnahme im Freien. Anfänger und besonders Maler verfallen gern in den Fehler, Aufnahmen in der Richtung gegen die Sonne zu machen. Die Sonne, auch wenn diese durch leichte Wolken verdeckt ist, soll nicht genau im Rücken der Apparate stehen, sondern mehr von links oder rechts gehalten werden. Ein hoher Sonnenstand macht die Aufnahme selten schön, während „offene" Landschaften wiederum bei bedecktem Himmel nicht gut kommen. Bei hellglänzenden Bronzemonumenten oder hellweißen Marmorstatuen ist nichtbedeckter Himmel vorzuziehen. Bei Aufnahme des Innern von Kirchen, Treppenhäusern, Wohnräumen ist störendes Licht zu verhängen, dunkle Nischen sind in ihren Schattenpartien durch weiße Baumwollstoffe oder Papierblendrahmen in der Weise zu belichten, daß diese ihr Licht auf die dunklen Stellen reflektieren. Hinter weiße Statuen stellt man eine dunkle Wand, helle Partien brauchen nur kurze Exposition, dunkle eine längere. Das ist Sache der Übung. Personen und Gruppen kommen am besten, wenn man sie im Freien in der Ecke eines genügend geräumigen Hofes aufstellt, welcher gegen Norden offen ist. Ein unruhiger Hintergrund wird durch graue Papierkoulisse verstellt.

Die Herstellung unserer modernen Platten erfordert Sorgfalt. Es ist wiederum das Wortmonstrum, mit dem wir es hier zu thun haben, Bromsilbergelatineemulsionsplatte. Diese Platten sind als Handelsartikel überall zu haben, weshalb eine genaue Darlegung der Zubereitung überflüssig ist. Der Laie aber, der sich mit Amateurphotographie beschäftigt, soll wenigstens Güte und Unbrauchbarkeit beim Einkauf unterscheiden können. Eine Lösung Silbernitrat unter Schütteln zu einer Lösung Bromsalz (Bromkalium) getröpfelt, giebt eine milchige Trübung, welche aus feinzerteiltem Bromsilber besteht. In wässeriger Lösung würde sich dieses feinzerteilte Bromsilber durch ruhiges Stehen zu Boden setzen; nimmt man jedoch die Mischung mit gelatinhaltigen Lösungen vor, so bleibt das Bromsilber in der Lösung suspendiert, es bildet eine „Emulsion." Die Bromsilbergelatineplatte hat Deckkraft. Unter Deckkraft versteht man die Eigenschaft der Platte sich im Entwickeln an den vom grellen Lichte getroffenen Stellen genügend zu schwärzen, um an diesen Stellen des Negatives beim Kopierprozeß das Licht genügend abzuhalten und so die Weißen oder Lichter des Abdruckes zu bilden. Bei Prüfung der Qualität einer guten Gelatineplatte achte man also auf Folgendes: Das Glas soll möglichst eben

und ohne Bläschen sein, die Bromsilbergelatineschicht soll gleichdick auf der Platte verteilt sein, die Schicht soll bei Tageslicht eine gelblich grüne Farbe haben.

Nach Gewinnung des Negativbildes auf der Platte achtet man zuerst auf die „Klarheit." Diese Klarheit ist für die ganze Platte und deren Brauchbarkeit gegeben, sobald sie in den durchsichtigsten Stellen vollkommen transparent erscheint, so daß diese Stellen mit der Schichtseite der Platte auf ein weißes Papier gelegt, klar und weiß durchscheint; dann kann man auch stets auf klare Abdrucke rechnen. Das Gegenteil der Klarheit eines Negatives heißt in der Photographiesprache „Schleier," d. i. ein nebelartiger Belag. Eine solche Platte erzeugt einen suppigen Abdruck und giebt keine „Mitteltöne." Ein anderer Plattenfehler ist der sogen. Randschleier, den jeder Laie ja oft genug auf Photographien wahrgenommen hat.

Die Entwicklung der Platte geschieht durch Eisenoxalat oder auch durch Pyro. Nach dem Erscheinen des Bildes kommt die Platte zwei Minuten lang unter die Wasserbrause und dann in ein Alaunbad. Endlich nach einem Bade in schwefelig saurem Natron und Wasser ist die Platte fixiert und darf nun die Dunkelkammer verlassen, ohne Schaden durch das Tageslicht zu nehmen.

Nun kommt der Kopierprozeß, d. h. die Übertragung des Negativbildes auf das photographische Papier. Dies geschieht, wie ja wohl jeder Laie schon gesehen hat, in eigens konstruiertem Kopierrahmen, die hinten einen Klappdeckel zum Hineinlegen des Albuminpapieres und der Matrize, vorne ein dichtes Spiegelglas haben, durch die innige Berührung des Negatives mit der gesilberten Albuminpapierfläche. Das Einlegen geschieht an einem mäßig erleuchteten Orte; man setzt dann die gefüllten Rahmen (mit der Glasseite nach oben) in geneigter Lage dem hellen Tageslichte aus, und jetzt wird Frau Sonne zur Künstlerin; sie malt das Bild auf das Papier, wobei Sorgfalt und Achtung nötig, daß dieser Prozeß nicht zu kurz, nicht zu lange dauert, auch nicht zu lange der grellen Sonne preisgegeben ist. Ein zu langes Kopieren nimmt dem Bilde alle Mitteltöne, es wird öde und verblaßt in den Nüancen und Halbtönen, was die tieferen Stellen des Bildes nur um so schwärzer erscheinen läßt. Ein solches Resultat nennt man ein verbranntes Bild.

Die also gewonnene Photographie kommt nun vor dem Aufziehen in ein Tonbad, das ist ein 20° Celsius temperiertes destiliertes

Wasser mit Goldchlorid. Der Zuber oder Bottich muß im Schatten stehen, und die Bilder müssen gut untergetaucht werden. Das Trocknen der Bilder geschieht zwischen Filtrierpapier, oder auf Holzrahmen, welche mit Baumwollstoff übergespannt sind. Dann kommt das Beschneiden, das Aufziehen oder Cachieren der Photographie mittelst gutem Stärkekleister auf den Untersatzkarton. Der Kleister muß frisch und klar sein, darf keine Knötchen haben, die sich sonst zwischen Bild und Karton festsetzen. Ausgetrocknete Albuminbilder müssen kurz vor dem Aufziehen (Cachieren) wieder in Wasser angefeuchtet werden, sonst stehen die Kanten des Bildes nach dem Trocknen wieder auf. Jedes Papier, also auch Albuminpapier dehnt sich durch Feuchtwerden aus und zieht sich beim Trocknen wieder zusammen und zwar um so mehr, je dicker es ist. Diese Ausdehnung bewirkt natürlich auch die Feuchtigkeit des Kleisters, und während des Trocknens zieht das Bild sich zusammen; würde nun ein trockener Karton verwendet, so muß sich derselbe naturgemäß werfen, (wellig werden, aufrollen wie eine Mulde.) Deshalb muß der Karton vor dem Bekleben ebenfalls mäßig gefeuchtet werden. Dies mußte hier ausdrücklich betont werden, weil der Kunsthändler oder Kunstverleger ja viele unaufgezogene Photographien lagert und beim Aufziehen diese einfache Praxis außer Acht läßt. Die Folge davon ist, daß Photographien und Kunstblätter wie eine Mulde geformt in den Handel kommen.

Auch in der Wahl seiner Kartons hat der Kunstverleger vorsichtig zu sein. Die Farbe des Kartons ist für das Auge der Vermittler zwischen den Lichtern und Schatten des Bildes. Sie soll daher neutral, untergeordnet, ruhig, aber keineswegs grell sein. Für Landschaften, für alle Silberdrucke auf Albuminpapier eignet sich die grünlich-graue, jedoch nicht warme, sogenannte Steinfarbe am vorteilhaftesten. Auf dieser Farbe kommen Lichter und Schatten zur vollen Geltung und zu einer harmonischen Begrenzung. Geradezu eine Geschmacklosigkeit ist es, photographische Bilder auf Kartons mit gezackten Goldfacetten zu spannen. Das Auge wird dadurch abgelenkt. Überhaupt muß man bei Photographien mit Gold sparen und sich auf eine oder zwei schmale Umfassungslinien beschränken. Die wirksamste Verzierung des Kartons besteht darin, daß man 2—3 mm (nicht breiter) vom Bildrande entfernt unten und rechts eine weiße, oben und links eine dunkelgraue, höchstens 1 mm dicke Linie zieht. Das Bild bekommt dadurch, namentlich dann, wenn die ursprüngliche Beleuchtung

des Originals von der linken Seite darauf fällt, das Aussehen, als ob es sich unter einem plastischen Passe-partout befände. (Über das Satinieren der Bilder siehe weiter unten.)

Es muß hier übrigens auf eine neue Mode hingewiesen werden, welche, so weit sie sich auf die Einrahmung erstreckt, ihre Berechtigung hat. Bisher galt bei Einrahmungen das Prinzip: je größer und breiter der weiße Papierrand, desto vornehmer die Erscheinung des Ganzen, weil größere Bildflächen mit schmalem Papierrand immer etwas Gedrücktes haben. Bei der Einrahmung großer Photographien (Alte Meister, Studien, Studienköpfe) mit großer Bildfläche, auch bei pastos gemalten Bildern, welche in der Erscheinung der Bildfläche stark demonieren, schneidet man neuerdings den ganzen Photographierand, d. h. den Karton bis zur Bildfläche ab und umgiebt letztere mit einer Rahmenleiste in Grün, Braun, Bronze, oder Ebenholz- und Elfenbeinimitation, zuweilen läßt man auch 2—3 Centimeter des Untersatz-Kartons stehen. Hierdurch spart man einerseits Raum an den Wänden, anderseits wird zweifelsohne die Aufmerksamkeit des Beschauers auf das Bild koncentriert und nicht durch Kartonrand beunruhigt. Diese Mode, die für manche große Blätter eine Verbesserung, ein Fortschritt des Geschmackes zu nennen ist, kann natürlich nicht auf Stiche und Radierungen ausgedehnt werden, wohl aber läßt sich eine recht günstige Wirkung dieses Beschneidens auch bei Photogravuren und Kupferätzungen nicht leugnen. Es ist aber lediglich Sache des Geschmackes, über den sich bekanntlich nicht streiten läßt; und die stimmungsvolle Beschaffenheit des für solche beschnittenen Blätter gewählten Rahmens, ist für die Wirkung durchaus maßgebend. Schreiber dieses Büchleins hat die Erfahrung gemacht, das auch große Photogravüren mit großen Figuren und Köpfen, sowie pastose Landschaften, bis zum Rande beschnitten, eine vorzügliche Wirkung im Rahmen hatten, selbst wenn die Leistenwand des Rahmens unmittelbar an die Bildfläche stößt. Es ist deshalb die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß nach und nach große Photogravüren nur noch ohne jeglichen weißen Papierrand gerahmt werden, möglich aber, daß man vielfach auch bei Photogravüre-Drucken auf Chinapapier, wenigstens den Chinarand mit der Unterschrift stehen läßt.

Beim Druck der Bilder jeglicher Art ist zu beachten, daß man bei Querbildern (d. i. Längenformat) den unteren Kartonrand ein wenig breiter nimmt als den oberen, während die beiden Seitenränder

wiederum noch etwas breiter als der untere Rand sein müssen. Bei Hochbildern (Hochformat) dagegen sei der untere Rand ebenfalls breiter als der obere, dagegen der an beiden Seiten etwas schmäler als der obere Rand. Dies ist wohl zu beachten. Bezüglich des Aufziehens großer Blätter sei noch bemerkt, das man das Blatt nach dem Bestreichen mit Kleister, mit der Spitze eines Messers, oder wenn man schon geübt darin ist, durch Andrücken und Drehen des Kleisterpinsels an einer Ecke vom Block abhebt, und indem man es an zwei diagonalen Ecken in beide Hände nimmt, mit der oberen linken Ecke an die schwach vorgezeichnete Bleistiftlinie und den Eckpunkt anlegt, die obere Kante niederlegt und dann den unteren Teil langsam niederläßt; darauf bedecke man die Bildfläche mit einem Stück reinen Filtrierpapiers und streiche mit den Ballen der Hand, ohne Anfangs stark zu drücken, von der Mitte ab nach den Rändern aus. Solche kleinen Winke, wie die hier gegebenen, sind für jeden Kunstverleger und Kunstanstaltsbesitzer wichtig, weil man als Chef die Praxis kennen muß, um auf Nachlässigkeit ungeübter, junger Leute zu achten. Der Kunstverleger soll von der Pike auf lernen und jede Handhabung im Notfalle selber verrichten können. Eine einzige Quetschfalte macht das schönste Blatt unverkäuflich.

Unter dem Retouchieren von Photographien versteht man die Ausfüllung kleiner weißer Bläschen in der Bildfläche oder das Austonen zu heller oder zu dunkeler Partien. Es gehört eine geübte, leichte Hand und ein scharfes Auge dazu. Man wendet dabei Marder- oder Fischotterpinsel an, und zur Aquarellfarbe wird etwas Gummi arabicum in den Pinsel genommen: die Mischung der Farbe richtet sich nach dem Ton des Bildes. Für Albuminbilder nimmt man Lampenschwarz mit dunklem Krapplack, zu Photographien mit bräunlichem Ton ist Terra de Siena oder auf römisch Sepia am besten: bei aufzuhellenden Stellen wird die Farbe mit Fleur de neige gemischt.

Hier müssen einige Worte über das Satinieren der Kunstblätter eingefügt werden. Es ist besonders für größere Blätter von Wichtigkeit, die, der neueren Mode entsprechend, mit nachträglichem Handkolorit übermalt worden sind. Die Satinage nimmt der duffen Aquarellfarbe die Taubheit, welche aus dem gedruckten und durchleuchtenden Untergrund entsteht, und verleiht der farbigen Bildfläche ein angenehmes Lüstre. Das Satinieren geschieht mit der Maschine, die aus zwei sich in Zapfenlagern drehenden Eisenwalzen besteht,

zwischen welchen eine hochpolierte Stahlplatte, auf einer Unterlage aus Pappendeckeln ruhend, unter starkem Walzendruck hindurchgezogen wird. Die zu satinierenden Bilder liegen dabei mit der Bildseite auf der Stahlplatte. Bei größeren Bildern darf der Walzendruck im Anfang nicht zu stark sein, er wird erst beim zweiten Durchziehen verstärkt ebenso müssen große Bilder während des Durchziehens, nachdem die Kante des Kartons von der Walze erfaßt wurde, mit beiden Händen aufgehoben resp. über die Walzen gebogen und langsam durchgezogen werden, um ein Faltenziehen des Kartons zu verhindern. Bei sehr großen Bildern auf Kupferdruckpapier ist es besser, daß sie kurz vor dem Satinieren noch nicht zu sehr ausgetrocknet sind, weil dann der Druck der Walzen nicht zu stark zu sein braucht und der Karton auch eher nachgiebig ist und keine Quetschfalten bekommt; bei zu großer Feuchtigkeit allerdings ist ein Klebenbleiben an der Platte nicht ausgeschlossen. Besonders große und teure Blätter, welche von wertvoller Künstlerhand koloriert sind, satiniert man lieber durch längeres bloßes Liegenlassen zwischen Glanzpappen. Das große Format gestattet nicht immer ein vollkommen glattes Durchbringen; die Bildfläche wird die Walzen glücklich passieren; dann aber kommt nach der einen oder anderen Kartonecke hin die gar nicht zu vermeidende Quetschfalte. Damit ist das ganze Blatt für den Handel resp. für die Auslieferung unmöglich.

Über das Verpacken wertvoller Blätter in Oblongekisten ist schon im ersten Hefte gesprochen. Jedes Blatt, jeder Kunstartikel, jedes Prachtwerk soll im Verlagskatalog seine fortlaufende Nummer haben, welche mit der Nummer des Negatives und der Druckplatte korrespondiert. Jeder Artikel erhält im Lager- und Absatzkonto wiederum sein eigenes Folio, auf welchem Erlös, Gewinn und Verlust alljährlich konstatiert werden.

Das Aufbewahren der Negative, der Druckplatten und der Lagervorräte großer Blätter geschieht am besten in sehr tiefen Stellagen mit Ausziehvorrichtungen (schubfachartig), möglichst für jedes Blatt ein Fach.

Bevor ich das Kapitel über die künstlerische Photographie beginne, soll noch einer beachtenswerten Ersparnis Erwähnung geschehen, die früher nicht geübt, von Laien aber und vielen jungen Kunsthändlern gar nicht gekannt ist. Ein ehrlicher Makler (vulgo Lumpensammler), welcher die Abschnitzel des gesilberten Papiers und der Matrizen in

Säcken stets in einer großen Kunstanstalt zu kaufen gewöhnt war, auch das unbrauchbar gewordene Waschwasser der Silber- und Goldbäder an sich nahm und dafür regelmäßig nur einen ganz geringen Sparpfennig aus seiner Westentasche erlegte, betrat eines Tages das Komptoir des Prinzipals und zählte ihm einige Goldstücke auf den Schreibtisch. „Das gehört Ihnen," sagte er, „das habe ich nach und nach durch Verbrennen der silberhaltigen Papierabfälle und durch Seihen der metallischen Waschwasser mittelst Salzsäure und Kochsalz gewonnen. Der ehrliche Makler wurde belohnt, er durfte den Gewinn behalten; war es doch für die Kunstanstalt wertvoll genug, zu wissen, wie und was man hier erübrigen kann. Es erinnert dieser Prozeß an das sogenannte Krätzebrennen der großen Gold- und Silberarbeiter, wo der gesamte Schmutzkehricht der Werkstätten und Dielen in großen Behältern sorgfältig gesammelt wird, um ihn ein- bis zweimal im Jahre in der Esse zu verbrennen. Zwar hat jeder Arbeiter in diesen Werkstätten unter seinem Tische ein befestigtes Schutzleder, in welches die Abfälle beim Metallfeilen hineinstäuben; allein manches Gold- oder Silber-Miniaturstäubchen gelangt doch auf den Fußboden, und der Gewinn aus dieser „Krätze" ist in großen Werkstätten ganz namhaft. Man verzeihe diese Abschweifung! — Wie hieß doch der große, später dreimal zum Lordmayor von London gewählte arme Junge, der einst in den Straßen der großen Stadt Glasscherben und Kehricht sammelte und ein Vermögen daraus gewann?

Die künstlerische Photographie.

Zur richtigen Würdigung der für die reproduzierende Kunst nötigen Technik müssen Winke über die Praxis der Porträtphotographie vorausgehen. Letztere ist die Grundlage für das Bestreben, etwas Künstlerisches wiederzugeben.

Es giebt noch immer erste Photographen, die bei Porträtaufnahmen zuvor an ihrem Opfer herumhantieren mit Kopfschrauben, Armstellung, Handbewegung und vorgeschriebenen Mienen. Das erinnert an jenen Zahnarzt, der früher Photograph war und seiner hübschen Patientin beim Ansetzen der Zange sagt: „So, jetzt bitte einen Augenblick recht freundlich!" Wer ein ungekünsteltes und deshalb künstlerisches Porträt von sich haben will, der setze sich so wie er im täglichen Leben geht und steht, vermeide den sogenannten Bratenrock, die eigens gekünstelte Frisur, den eben frisch angelegten

Stehkragen mit der gar so tadellosen Halskravatte. Man bleibe so sitzen, wie man sich eben zu Hause oder im Berufe zu setzen pflegt, ohne viel Rücken und Drehen, wichse den Schnurrbart nicht und vermeide das affektierte Aufreißen der Augen, sonst sitzt man nachher auf dem Bilde da wie „der Mann mit dem vernichtenden Blick auf den Trümmern von Karthago". Man vermeide aber bei dem natürlichen Niedersetzen auch ein gewisses faules Sichgehenlassen. Es ist bekannt, daß Füße und Hände, weil sie dem Apparat am nächsten sind, auf dem Bilde größer und plumper erscheinen. Dadurch wird das künstlerische Ebenmaß, die angenehme Proportion, gestört. Wer große Hände hat, stecke sie lieber in die Brustfalten oder in die Seitentaschen seines Sackjacketts; er wird so immer noch besser aussehen als mit zwei dem Apparat zu nahe gehaltenen Waschhölzern, die an Elephantiasis erinnern. Ich kenne unter allen alten Meistern nur zwei Künstler, welche verstanden, wahrhaft schöne und geschmeidige Hände auf Damen- und Herrenporträts zu machen: Rubens und van Dyck. Man sieht an ihnen, wie die Stellung der schmalen Hände und Finger stets voll Grazie und Ebenmaß wiedergegeben ist. Makart verstand es, die Hände von diesen beiden Meistern getreulich und meisterhaft „abzulauschen;" sie sind sein Charakteristikum auf allen Bildern, biegsam und schmal treten sie unter der spanischen Manschette hervor. Manche Photographen aber glauben, sie müßten jeden der einzelnen Finger für sich in eine besonders graziöse Lage bringen und drehen so lange daran herum, bis sie mehr den Krallen eines Raubvogels gleichen als einer schönen menschlichen Hand. Gemachte Stellungen haben immer etwas steifes oder kokettes; nur die natürliche Anmut im Leben (besonders bei Damen) darf sich gestatten, eine exponierte Haltung der Hände oder des Körpers anzunehmen, wofern sie durchaus dem Temperamente der zu Porträtierenden entspricht. So reizend es z. B. bei einer schönen Damenhand ist, die Finger leicht gekrümmt und dabei den kleinen Finger etwas abseits schwebend zu halten (z. B. beim Halten eines Glases, einer Flasche, eines Sonnenschirmes u. dergl., so steif wird die Hand auf dem Bilde erscheinen, wenn eine solche Haltung nicht der täglichen Gewohnheit entspricht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Hände eines Porträts mitsprechen; aber Ebenmaß und Grazie sind nicht gegeben, wenn z. B. gleichzeitig die Arme in paralleler Richtung steif gehoben oder gesenkt erscheinen. Schillers Aufsatz „Über Anmut und Würde"

ist für manche Photographen und Künstler unübersetzbar. Das so beliebte Halten eines halbaufgeschlagenen Buches mit dem Zeigefinger als Einmerker oder eines Fächers, eckige Ellbogen oder gar verschränkte Armlage ist vom Standpunkte künstlerischen Empfindens verwerflich, ebenso das Nachahmen von Stellungen nach gegebenen Vorbildern im Schaukasten oder im Vorzimmer des Photographen. Diese Punkte sollten hier kurz erwähnt werden, weil sie in der Genremalerei, in den reproduzierenden Künsten, in welchen Kunsthändler, Zeichner und Maler Hand in Hand gehen, eine Rolle spielen und in der Beurteilung von Gemälden, Stichen ꝛc. den Fingerzeig für den guten Geschmack geben.

Freilich ist ja der Gesichtsausdruck trotz alledem die Hauptsache, mag es sich um seelische Affekte oder irgendwelche Vorgänge handeln, welche diese oder jene Miene bedingen. Derjenige Photograph, wofern er auf Künstlerschaft Anspruch macht, und derjenige Porträtmaler wird immer dann die Gesichter am ähnlichsten treffen, bei denen es ihm gelingt, den Geist und die Individualität aus ihnen sprechen zu lassen. Um diese zu erzielen, soll und darf der Künstler oder Photograph sein Modell niemals vorher bemeistern oder es gar verletzen und ärgern durch Bemerkungen, welche das Modell langweilen. Einer unserer gewandtesten Porträtisten versteht es z. B. meisterhaft, seinem Modell völlige Freiheit in der Sitzung zu gewähren; z. B.: „Bitte, setzen Sie sich wie sie wollen, schauen Sie nicht auf einen Fleck, gestatten Sie sich völlige Freiheit in der Bewegung der Arme und Hände, sprechen Sie so viel Sie wollen. Sie haben heute übrigens mal wieder ihren beau jour, das letzte Mal mußten Sie einen Verdruß gehabt haben — wenn ich nur wüßte, woher sie das interessante Glanzlicht auf der Nase haben, dessen können sich nicht alle Damen rühmen, — haben Sie die Sängerin X schon gehört? — Virtuose Dame — die Zeitung brachte ein geistreiches Impromptu; — welch' ein Luxus jetzt mit Blumen getrieben wird! Waren Sie auf dem Rout bei Gräfin Y.? Natürlich Furore gemacht! — Bitte um eine Dreiviertelswendung, — was ich sagen wollte, die Chrysanthemen standen Ihnen neulich vortrefflich zu Gesicht, nicht alle Teints vertragen Lilla. — Ein reizender Salonskandal ist bei Z. passiert. — Gehören Sie auch dem neuen Chokoladenorden an? Eine reizende Idee, und die Statuten dieses Vereins sind in allen Punkten witzig und drollig; die Gräfin hat unendlich liebenswürdige Einfälle, ihre Gäste zu unterhalten." — So ähnlich geht die Konversation in allen Tonarten weiter, und das hübsche

Modell, auf dessen Antlitz im Laufe einer halbstündigen Sitzung alle Leidenschaften: Fröhlichkeit, Neugier, Lachen, Schmerz, Staunen, Zweifel, Trauer, Mitleid, Eitelkeit und Lust ꝛc. durch solche einfache Causerien hervorgerufen werden, ahnt es kaum, daß unterdessen ihr Porträt auf der Leinwand, welches der Künstler aus allen kleinen Einzeleffekten des wechselnden Gesichtsausdruckes zu einem einzigen Ganzen zusammengeknetet hat, schon fast fertig ist.

Die Wirkung, die ein gutes Porträt eines Künstlers oder Photographen ausüben soll, muß so sein, daß auch der Beschauer, welcher den Porträtierten persönlich nicht kennt, sofort sagt: „Das muß sehr ähnlich sein". Dieses Urteil entspringt lediglich aus dem Seelischen, wobei die Augen im Porträt die Hauptrolle spielen. Denn in den Augen liegt ja die Seele. Das ist es auch, was z. B. die Porträts von Rubens, van Dyck, Velasquez, Rembrandt, Lenbach so wirkungsvoll und geistreich macht. Sie legen in's Auge die ganze Kraft, die Hauptwirkung; Kopfform, Antlitz, Gesichtsmuskeln werden gediegen herausmodelliert, Mundwinkel und Lippe erhalten ihr sprechendes Charakteristikum, die verschiedenen zarten, oft nur hingehauchten Tintentöne, die Glanzlichter auf Stirn und Nase geben dem Incarnat das nötige Leben und — alles Übrige erscheint auf einem meist pechdunkelen rembrandtesquen Hintergrund nebensächlich wie hingestrichen.

Die alten Meister vom Porträt haben uns gezeigt, daß der Flug des Genius ungehemmt sein, viel höher gehen muß als die scholastischen Gesetze ragen, die Gesetze, deren strikte Befolgung einem Porträt sogar verderblich werden kann. Aber, wie gesagt, auch die Hand ist ein Werkzeug des Ausdrucks, auch darin lernen wir von den Alten. Wer kann z. B. die Beredtsamkeit der Hände von Guido Reni's Magdalena leugnen, wer den Ausdruck der Gesten auf den Raffaelischen Kartons oder in Lionardo's Abendmahl, auf welchem wir alles ausgedrückt sehen, was der Kopf ausdrückt, was der Mund spricht? —

In neuerer Zeit haben renommierte Porträtphotographen sich der sogen. Rembrandtbeleuchtung bei ihren Aufnahmen bemächtigt und zwar mit vielem Geschick. Die Sache ist nicht leicht, es muß Verständnis dafür vorherrschen, sonst kann es Einem passieren, wie jenem Münchener Photographen, daß nach einem feisten, muskulösen Männerantlitz so etwas zum Vorschein kommt wie das bekannte Gesicht des Junker Rülps von Bleichenwang. Wer Rembrandt studieren will, sei er Kunstverleger, Photograph oder Maler, wird von ihm wie von

keinem andern Meister die geistvollste Anwendung und Ausnützung von Licht- und Schatteneffekten erlernen; seine höchsten Lichter sind an der einzig richtigen Stelle in kleinen Brillantpunkten angebracht; seine tiefsten Schatten sind kaum herauszufinden, aber sie sind gewiß dort sichtbar, wo sie sein müssen, und niemals dort, wo photographische Ungeschicklichkeit sie durch gänzlich unklare Begrenzung der Übergänge hinsetzt. Alles Übrige ist von zartem, duftigem Halbschatten und einem Claire obscur ausgefüllt, und eben mit diesem verstand er es in so herrlicher Weise, die sparsam angebrachten Lichter und tiefsten Schatten zu unterstützen, zu kräftigen und damit jene wunderbare Modellierung seiner Köpfe zu erreichen, die er dann noch durch scharfe Gegensätze wie z. B. schwarze Sammtkäppchen, weiße Spitzenkragen und einen nachtschwarzen Hintergrund herauszuheben wußte. Ähnlich bei Lenbach. So haben manche tüchtige Porträtphotographen es verstanden, durch mechanische Beleuchtungseffekte jetzt eine fast gleichwertige Wirkung nach dem Leben hervorzuzaubern.

Vorstehende Bemerkungen über die künstlerische Photographie, soweit es sich um die Aufnahme handelt, mögen hier genügen, doch soll dieser kurze Abschnitt nicht geschlossen werden ohne des Magnesiumlichtes zu gedenken, dessen sich anfänglich nur die Amateurphographen bedienten, um Aufnahmen im hellerleuchteten Salon oder im Dunkeln, ja sogar in Bergeshöhlen und Katakomben zu machen. Es ist schon angedeutet, daß die Momentphotographie mit dem Ein-Sekundenapparat eine Fundgrube der reizendsten Kunsteffekte sein kann, die mit der Daueraufnahme nicht immer erreicht werden können und vielfach für kleine Reproduktionen im Buch- und Zeitschriftentext als Illustrationen verwendet werden. Es gehört zur Aufnahme, weil sie schnell von statten geht, ein feines Verständnis der Naturbeobachtung. Luft-, Wolken-, Wellenbilder, Menschen- und Tierbewegungen müssen aufgefunden, schnell beobachtet, rechtzeitig abgepaßt und abgeknippst werden, ja man muß dabei wie ein Detektiv auf der Lauer liegen.

Anders ist die Aufnahme und langsamer im Dunkeln mittelst Magnesiumlichtes, dessen Anwendung wohl noch nicht ganz nach seinem vollen Werte gewürdigt worden ist. Die Vorbereitung, Aufstellung, Gruppierung ꝛc. geschieht in einem dunkeln Lokal: nur seitlich vom Apparat glimmt ein Fünkchen, wie der Docht einer im Erlöschen begriffenen Kerze, deren Licht also nicht in die Öffnung des Apparates fallen darf. Ist das letzte Glimmen eben im Erlöschen, so entzündet

sich an dem letzten Funken das darunter befindliche Magnesiumpulver, ein greller Sekundenblitz von einer so intensiven Helligkeit, daß jeder Anwesende geblendet zusammenschreckt, beleuchtet auf eine Sekunde das Lokal mit beleidigender Blitzeshelle, und die Aufnahme ist fertig.

Die Gruppe oder die aufzunehmende Person wähnt nun natürlich, das Resultat müsse ein schlechtes werden, weil das schreckhafte Zusammenzucken bei diesem intensiv-grellen Blitzlicht die Geberden und Mienen irritiert haben müsse; aber dem ist nicht so. Eine hundertstel Sekunde vor dem Aufschrecken hat für die Momentplatte im Apparat bereits genügt, ihre Schuldigkeit zu thun, bevor der Blitz das Auge beleidigte. Das Resultat dieser Magnesiumbilder giebt eine Erscheinung wie bei hellem Tageslicht, aber eigentümlich sind solche Aufnahmen nach einem dunkeln Gemälde; das Bild erscheint kopiert wie eine helle Tagesstimmung und dunkle Mondscheingemälde erscheinen wie sonnige Landschaften, etwa so wie wenn das Tagesgestirn hinter lichten Wolken lagert. Es ist nicht zu leugnen, daß die Momentaufnahme für manche Künstler — sagen wir: Halbkünstler zu einer Eselsbrücke für ihre naturalistischen Gemälde geworden ist. —

Während manche Künstler, besonders Landschafter zur Vervollkommnung ihrer Studien und Skizzen sich mit Momentphotographie beschäftigen, war es früher in Künstlerkreisen beliebt zu sagen, daß die Photographie nie eine Kunst genannt werden könne; denn die Camera besitze keine Seele, keinen Geist. Der Photograph aber, wenn er zugleich Künstler ist, d. h. künstlerisches Empfinden besitzt, kann seiner Camera jenen Geist einhauchen, der den Maler bei der Führung seines Pinsels leitet und kann Kunstwerke schaffen.

Die Reproduktions-Photographie.

Das Sprichwort: „Übung macht den Meister" gilt auch in erster Linie für die Photographie. Es wäre ein großer Irrtum, zu glauben, ein guter Apparat müsse unter allen Umständen auch ein gutes Bild liefern. Ebensowenig darf man von einem schlechten Bilde auf einen schlechten Apparat schließen. Im Allgemeinen darf bei allen photographischen Reproduktionen, besonders im Illustrationsfach, im Lichtdruck und der Photogravüre als erster Grundsatz gelten: ist das Original des Künstlers in Technik, Stimmung, Farbe und Farbenauftrag so gehalten, daß ein gutes Negativ danach erzielt

werden kann, dann ist jede Kunstanstalt, die sich mit der Herstellung von Reproduktionen für den Kunstverlag beschäftigt und einen guten und geübten Kupferdrucker anstellt, auch geeignet und befähigt, gleich Gutes im Druck zu leisten. Die künstlerische Qualität eines Originals spricht hier nicht immer mit. Es kann ein Original von der höchsten künstlerischen Vollendung sein und doch ist nach ihm mit dem besten Willen kein gutes Negativ zu erzielen. Ton, Stimmung und Farbe spielen hier sehr oft eine hindernde Rolle; auch das so gepriesene isochromatische Aufnahmeverfahren, welches die schwierigen Farben neutralisiert, reicht nicht immer aus. Wir wissen, daß Blau in der Photographie weiß erscheint, daß Rot, Goldgelb und Dunkelgrün stets schwarz erscheinen.

Es giebt einige Versuchsmittelchen, welche schon vor der Aufnahme ungefähr verraten, welche Wirkung die Photographie oder der Kunstdruck haben werden. Ein blaues Glas, oder auch eine blaue Brille zeigt einigermaßen, welchen Ton man von der Reproduktion zu erwarten hat, welche Farben und Lichter in ihrer ursprünglichen Erscheinung auf dem zu erwartenden Bilde einigermaßen dem Original gleichwertig bleiben. Ein sicherer Wertmesser für die künstlerische Qualität, das heißt für die wirksame Erscheinung eines Originals, besteht darin, daß man ein Gemälde bei Tage mit dem Rücken gegen die Fensterwand d. h. unten unterhalb eines nach Norden gelegenen Fensters stellt, Seiten- oder Eckfenster dürfen dabei nicht vorhanden sein. Auch darf kein Reflexlicht von einem Hause vis à vis, welches von der Sonne beschienen ist, oder eine sehr hellgetünchte Mauer hat, in das Zimmer fallen. Wirkt das Gemälde in dieser Lage noch gut, ja zeigt es die Farben und die ganze Stimmung in diesem ruhigen Lichte klar und gut, so darf man von einem solchen Original stets eine gute photographische Aufnahme erwarten. Dieses einfache Experiment ist auch für den Künstler selbst eine gute Probe für die richtige Farbenwirkung seines Gemäldes.

Man merke sich also als unumstößlichen Grundsatz: „Ein gutes, tadelloses, klares Negativ giebt immer eine tadellose Reproduktion, einen guten Druck für die Publikation.

Bei Zeichnungen ist darauf zu achten, daß sie auf ganz weißem, möglichst glattem Papier vom Künstler gemacht sind. Ein gelbliches, altes Papier, ein rauhes Büttenpapier, oder ein Papier- oder Zeichenkarton, welche die Poren und die kleinen Lumpenfasern der Fabri-

kation zeigen, geben trübe Reproduktionen mit einem gelbgrauen, oder wolkengrauen Ton, besonders gilt dies vom unerbittlich scharf arbeitenden Lichtdruck, der alle starken, porösen Erscheinungen der Papieroberfläche, jedes Korn und jede kleine Lumpenfaser in unruhigem, schmutzigem Ton auf der Bildfläche wiedergiebt.

Alle zur Reproduktion bestimmten Originale sollen, wenn das Wetter es irgend gestattet, im Freien aufgenommen werden; bei Aufnahmen nach Ölgemälden ist dies sogar unbedingt notwendig. Ebenso soll das Kopieren der Negative, besonders nach Originalen in Strichmanier, in der Sonne vorgenommen werden; die Aufbewahrung der Negative aber geschieht in einem verdeckten Raum, weil der Temperaturwechsel zwischen Frost und Tauwetter die Negativschicht verderben kann. Der Kopierraum, wenn das Kopieren wegen schlechten Wetters oder Schneefalls nicht im Freien vorgenommen werden kann, muß eine Glasdachwand nach Norden haben; der Raum muß im Winter heizbar sein, weil bei starkem Frost nicht kopiert werden darf. Kupferplatten müssen nach dem Druck der Auflage, bevor man sie aufbewahrt, mit einer leichten Asphaltlösung überstrichen werden, damit sich bis zum nächsten Gebrauch der Platte nicht Grünspan oder Rost auf die Bildfläche legen; oft lassen sogar die Spuren transpirierender Finger irgendwelche nachteilige Schäden für die Reinheit der Metallfläche zurück.

Ich komme jetzt zu einem Hauptschlagwort, welches jeder Kunstverleger sich für die ganze Praxis seines Berufes merken möge; es heißt „Mitteltöne." Es ist ein Hauptwort von allergrößter Bedeutung, das ich ornamentiere mit dem bekannten Ausspruch: „Wo du nicht bist, Herr Organist, da schweigen alle Flöten!" Die Mitteltöne, auch die zartesten, des Originals, in der Reproduktion ungeschmälert wieder hervorzubringen, ist das A und das O der ganzen Kunstreproduktionsthätigkeit, das Evangelium, auf welches jeder, an der Kunstdruckpresse stehende Drucker zu schwören hat. Wir haben Vervielfältigungsmethoden, welche die Mitteltöne eines Originals nur schwach oder garnicht beherrschen. Was der gewöhnlichen Photographie, der Autotypie, dem Holzschnitt nur selten vollwertig gelingt, das bringen Lichtdruck und Photogravüre am besten und sichersten zur Geltung. Eine Reproduktion ohne Mitteltöne ist ein dürftiges Bild, das an das Illustrationswesen vor dreißig Jahren erinnert. Für die ganze Praxis der Herstellung, für die ganze Zeit seines Berufslebens merke

sich der junge Kunstverleger dieses eine Losungswort: „Mitteltöne," es sei ihm ein Talisman bei der ganzen mühsamen und schwierigen mise en scène seiner Verlagsartikel. Nur wer alle Herstellungsmethoden durch die Chemigraphie aus eigener Handhabung kennt, ist hier zu einem richtigen Urteil befähigt und berufen. Die Chemigraphie begreift ja alle diejenigen Methoden in sich, welche eine Ätzung der Druckplatte bedingen, und dasjenige Verfahren, welches am leichtesten und besten die Mitteltöne des Originals wiedergiebt, ist für alle Kunstwerkgattungen das beste und sichert dem Verfahren den dauerndsten Erfolg. Ein Druck, oder auch eine bloße Photographie, wenn sie gar keine Mitteltöne zeigen, verdienten nicht den Namen eines Kunstdruckes.

Unter Mitteltönen versteht man die bald zarten, sanften, bald kräftigen Nüancen und Übergänge zwischen Schatten und Lichtpartien. Aber die Herstellung und ihr langsames Erscheinen auf der Bildfläche muß man möglichst aus der Praxis der eigenen Handhabung begreifen und verstehen lernen. Wer Mitteltöne in ihrem vollsten Werte erkennen will, der betrachte u. A. die musterhaften Photogravüren des großen Rembrandt-Albums, welches die Berliner Photographische Gesellschaft nach den Originalgemälden auf silbertonigem holländischen Büttenpapier so hergestellt hat, daß die Drucke wie auf Atlas gedruckt erscheinen, und er wird sogleich verstehen, was ich meine. Gestaltet sich z. B. der Halbschatten einer Rembrandt'schen Gesichtshälfte im Druck zu einer schwarzen, undurchdringlichen Masse, so ist der ganze Druck keinen Heller wert; bleibt der Halbschatten ganz aus, so ist es ein verwässerter Abklatsch eines mißratenen Negatives, ganz bedeutungslos für die Wiedergabe des herrlichen Meisters. Rembrandt'sche Mitteltöne, ja seine kräftigsten Schatten sind immer noch transparent; man muß durch das Rembrandtsche Helldunkel bis in die Poren der Haut sehen können.

Die Wahl der Papiergattung für alle Kunstdrucke ist von größter Wichtigkeit. Für Lichdruck ist ein guter Elfenbeinkarton immer das beste: er darf auch gelblich getont sein, was dem Druck mehr Wärme verleiht. Man photographiere aber niemals Originalzeichnungen auf gelblichem Papier, sondern man drucke auf gelblichem Kartonpapier. Dadurch kommt die tonige Wirkung eines gelben Originals besser zum Vorschein. Diese Elfenbeinkartons muß man auf zweierlei Arten prüfen; das sogenannte Elfenbeinlüster in seiner Transparenz ist von

guter, reiner Qualität, wenn der Karton, gegen das Licht gehalten, eine reine, gelbliche Elfenbeindurchsichtigkeit hat. Zeigt es (besonders gegen das Sonnenlicht gehalten) wolkige Erscheinungen, so ist der Stoff kein reiner Elfenbeinkarton. Um die Stärke jedes Kartonpapiers zu erproben, giebt es außer der Gewichtsschwere ein sicheres und untrügliches Mittel. Man entzündet eine Ecke des Kartons an einer Flamme, dann wird sich die schwarze Asche in so viele dünne Blättchen auseinander spalten, wie der Karton aus Papierlagen durch Klebepressung ursprünglich zusammengeklebt ist. Man sagt dann: zweifache, dreifache, vierfache etc. Stärke.

Nun aber giebt es verschiedene Fabrikate, welche entweder gar keine Saugefähigkeit zur Annahme der Farbe besitzen, andere welche die Farbe zu stark aufnehmen oder an der Druckfläche der Platte kleben bleiben. Vor Bestellung eines Auflagenquantums eines neuen Stoffes aus einer bisher noch nicht benutzten Fabrik sind also ausgiebige Druckproben notwendig. Je besser und teurer die Druckpapiergattung ist, desto vornehmer und reiner erscheinen die Drucke.

Wer sich der Kunstverlagsthätigkeit widmen will, kann sich bei einigem Sinn und einiger Liebe für die bildenden Künste selbst erziehen; sein Auge soll sich nicht flüchtig bloß am Schönen erfreuen; er soll auch die Entstehung dessen, w a s schön ist, mit Eifer studieren. Farbe (Ton), Stimmung und Form seien die drei großen Leitsterne seines Berufsstudiums. Man fange früh an, sein Auge zu gewöhnen, den Sinn zu richten auf das Schöne, nicht auf das Häßliche in der Natur. Zur Erzielung der ersten praktischen Grundlage für die Abspiegelung der Natur haben wir seit einer Reihe von Jahren jenes bereits erwähnte Mittelchen, welches von Leuten beiderlei Geschlechts als Sport betrieben wird, die Amateur-Photographie. Welche entzückenden Resultate sich selbst auf diesem Duodez-Gebiete erzielen lassen, davon giebt uns ein größeres Album von Laienaufnahmen Kunde, welches im Verlage der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“ in Wien erschienen ist und eine Reihe der geschmackvollsten Naturaufnahmen enthält, angefertigt und gesammelt von einer Crême der Wiener Gesellschaft, unter deren Verfertigern sich Damen und Herren der höchsten österreichischen Aristokratie befinden. Ein Stückchen Gegend, der Natur schnell abgestohlen, und in die Camera gebracht, kann unsere Freude daran zur hellen Begeisterung werden lassen. So wächst der Mensch mit seinen größeren Zwecken; eine wohlabgetönte

Photographie mit dem Blitzapparat aufgenommen, kann solche entzückenden Kleinheiten und Feinheiten enthalten, daß der Sinn nach höherem, nach größerem Erstreben daran rege wird. Vor Allem aber wird durch das eigene Experiment das Auge und das Feingefühl in vortrefflicher Weise geschult für den einst zu erstrebenden, zu erprobenden und richtig zu beurteilenden eigenen Kunstverlag. Man lerne mit einem Worte das richtige Empfinden und Verständnis für die spätere Berufspraxis.

Litteratur

über die photographischen Methoden und die auf ihnen beruhenden Druckverfahren soweit selbige für die Fortschritte der neueren und neuesten Zeit in Anwendung kommen.

A. Albert, Der Lichtdruck an der Hand- und Schnellpresse. Mit 65 Abbildgn. Wien, 1898.

H. Arnold, Die Negativ-Retouche nach Kunst- und Naturgesetzen. Mit 53 Abbild. Wien.

G. Fritz, Handbuch der Lithographie und des Steindruckes nach dem gegenwärtigen Stande dieser Technik. Wien 1898.

C. Kampmann, Die graphischen Künste. Leipzig, 1898.

J. Kießling, Das Gesamtgebiet der Photokeramik auf Porzellan, Fayence, Steingut und Glas. Wien.

E. Klimsch, Die Praxis der modernen Reproduktionsverfahren. Frankfurt a. M. 1898.

J. Husnik, Das Gesamtgebiet des Lichtdrucks. Mit 41 Abbild.

J. Husnik, Die Heliographie. Mit 6 Abbild. u. 5 Taf. Wien.

J. Husnik, Die Reproduktions-Photographie. Mit 40 Abbild. Wien.

J. Husnik, Die Photokeramik auf Porzellan, Email, Glas, Metall 2c. Mit 20 Abbild. Wien.

J. Husnik, Die Zinkätzung (Chemigraphie, Zinkotypie). Mit 16 Abbild. Wien.

J. Krüger, Handbuch der Photographie der Neuzeit. Mit 61 Abbild. Wien.

J. Krüger, Die Zinkogravüre. Mit 11 Abbild. Wien.

J. Krüger, Die Photographie od. die Anfertigung von bildlichen Darstellungen. Mit 59 Abbild. Wien.

V. Meyer, Allerlei vom modernen Dreifarbendruck. (Deutsche Photographen-Zeitung 1898, Nr. 11 u. 12.)

V. Michelko, Wie photographiert man? Kurze Anleitung zum Selbstunterricht. Wien.

C. Schiendl, Die Geschichte der Photographie. Wien.

C. Schiendl, Die künstlerische Photographie. Mit 38 Abbild. Wien.

J. F. Schmid, Das Photographieren. Ratgeber für Amateure und Fachphotographen. Mit 54 Abbild. Wien.

V. F. Toifel, Handbuch der Chemigraphie. Mit 14 Abbild.

Kunstverlagssinn und Verlegerthätigkeit.

Wenn ein großer Buchverleger von dem Grundsatz ausgeht, daß jedes siebente Werk seines Verlages, die andern sechs, welche nicht gehen, herausreißen muß, so muß der Kunstverleger erst recht so kalkulieren. Die Überproduktion auf allen Gebieten, besonders in der Luxusbranche, läßt oft die besten oder wenigstens bestgemeinten Werke untergehen, weil sie in der großen Sintflut nicht genügend Beachtung finden können, und wenn der Verleger seine erste Bilanz zieht über Jahresabsatz und Gewinn, so wird er nur zu oft ausrufen: „Teueres, müßiges Spiel!"

Ein hastiges Kunstverlegen ist eigentlich ein Laster wie die Trunk- oder Morphiumsucht. Die Erfahrungen einer jahrzehntelangen Berufspraxis lehren, daß sogen. „Reißer" nur höchstens jedes Lustrum einmal den Markt beherrschen. Das sind dann solche Werke, zu deren Bestellung auch der skeptischste, übelwollendste Sortimenter sich wohl oder übel entschließen muß, und nicht selten kommt es vor, daß der innere Wert eines solchen Reißers vom rein künstlerischen oder litterarischen Standpunkt gleich Null ist. Dennoch gehen die Vorräte ab wie warme Semmel. Solche Erscheinungen bedürfen weder einer Annonce noch irgend welcher Reklame. Wir haben Erscheinungen auf dem Buch- und Kunstmarkt, bei deren Herauskommen es wie ein elektrischer Schlag durch die Welt geht. Dieser wirkt wie ein Signal, und die Allgemeingunst, die urplötzliche Aufnahme ohne große Knalleffekte, überraschen blitzartig. In den meisten Fällen ist diese blitzartige Wirkung gewiß berechtigt, in vielen Fällen aber auch unerklärlich. Exempla sunt odiosa. In den Erscheinungen der Kunstwelt spielt ja der Geschmack eine noch größere Rolle als in der Litteratur. Das Auge, das sinnliche Wahrnehmen, das augenscheinliche Agens, ist für den Geschmack ein doppelter Faktor, dessen Zauber sich Niemand ganz entziehen kann; ob aber dieser Zauber ein kurz vorübergehender oder ein bleibender ist, das hängt ganz vom individuellen Empfinden des Einzelnen ab. Es wird auch wohl Niemand den vollen Erklärungsgrund finden, weshalb z. B. die Raffael'sche Sixtina ihren Weg durch den Lauf der Jahrhunderte genommen und ihren Lauf durch den ferneren Lauf der Zeiten, unberührt von Kunst- und Geschmacksströmung, behaupten wird. Die individuelle Veranlagung der Künstler, ihr Denken und Empfinden, das Gestalten und

die Auffassung im Körperlichen und Seelischen ist so mannigfaltig verschieden geartet, daß es schwer zu bestimmen ist, wessen Stift oder Pinsel dieses, wessen jenes Werk mehr zu beherrschen im Stande ist.

Wie mancher vom besten Künstlergeist durchdrungene Verleger that einen Schlag in's Wasser, wenn er den Mut zu einem von ihm selbst ersonnenen Unternehmen vernichtet sah, weil der Künstler vom Standpunkt seiner eigenen Auffassung ein Bild, ein Illustrationswerk nach einer vom Verleger gegebenen Idee in einer Weise verarbeitete, daß sich das Resultat garnicht mit dem Gedankenbilde des Verlegers deckte! Meistens kommt das Werk so ganz anders zur Erscheinung, als der Besteller es sich gedacht. In diesem Punkte ist es sicherer und besser für den angehenden Kunstverleger, er läßt alles an sich herankommen, ohne gerade die Kunst aus der Entfernung auf sich wirken zu lassen. Graf Trast in Sudermann's „Ehre" sagt in seinem vornehmen Pflegma: „Ich lasse mich von den Ereignissen schaukeln"! Der Besuch aller Ateliers und Ausstellungen erleichtert dieses Zuwarten. Geradezu gefährlich aber ist es, wenn ein mit entsprechenden Mitteln und großem Verlegerthatendrange ausgerüsteter junger Anfänger diesen Drang nicht zähmen kann und dadurch gleich auf das Erstbeste hineintaumelt. Dem Kunstverleger in spe wird es nützlich sein, zu seiner Richtschnur einen kurzen Rückblick auf die wichtigsten Arten der Erscheinungen der letzten fünfzig Jahre zu werfen, um danach der Frage näher zu treten: „wie und was soll ich verlegen?"

Die Erscheinungen gingen stets mit den Bedürfnissen nach Bilderschaulust periodenweise Hand in Hand. Beim Beginn dieses Jahrhunderts wurde die Kupfer- und Stahlstechkunst nur mäßig betrieben; für die breite Masse des Volkes war ein solches Kunstblatt für den Hausbedarf noch unerschwinglich. Auf illustrativem Gebiete begnügte man sich mit den heute noch geschätzten und gesuchten Illustrationen in den jährlichen Taschenbüchern und Almanachs, in denen der liebenswürdige Maler und Radierer Daniel Chodowiecky so viel Gutes und Reizvolles geliefert hat; auch mögen die damaligen Darstellungen aus den Revolutions- und Kriegsereignissen, die man wie die späteren Neu-Ruppiner Bilderbogen mittelst Schablone zu kolorieren verstand, eine Rolle im Volke gespielt haben. Für den Hausbedarf und Zimmerschmuck sorgte die damals sehr geschätzte Lithographie. Das war in den 20er und 30er Jahren. Napoleons Bildnis war in den meisten Familien eingerahmt zu finden. Phantasieland-

schaften im Geiste Poussins und Claude Lorrains paradierten mit den heute noch genannten Verlegernamen, unter denen auch Winkelmann & Söhne, Oehmigke & Riemschneider, Gustav Kühn, Sala auf einer großen Reihe von Volksbildern zu lesen waren. Mit den Münchener Fliegenden Blättern (1842) traten auch die schnell Verbreitung findenden, zum größten Teil echt künstlerischen Münchener Bilderbogen, an denen Künstler wie Schwind, Diez, Muttenthaler arbeiteten, in die Öffentlichkeit und nahmen mit der Holzschnittillustration eine dominierende Stellung ein. Hieran reihten sich die Düsseldorfer Monatshefte, Verlag der damals hochangesehenen Firma Arnz & Co. in Düsseldorf, welche auch das beliebte Düsseldorfer Künstleralbum herausgab. Das Ausland, besonders England, ging mit künstlerischen Erscheinungen voran und beherrschte durch geschmackvolle Textwerke unseren Markt. Der englische Holzschnitt der damaligen Zeit ist nie übertroffen worden, die Illustrated London News brachte damals noch Originalholzschnitte in meisterhafter Form; heute muß alles der Autotypie und dem photographischen Clichédruck weichen. Besonders anziehend waren die Federzeichnungen in Dickens Werken, die mit großer Treue durch Holzschnitt auf gelbem Tonpapier wiedergegeben und viel bewundert wurden. Nicht minder schöne Zeichnungen brachte uns der feine Charakteristiker Sir John Gilbert in seinen Holzschnitten zum London Punch und zu Shakespeares Werken, die noch heute die Meisterhand des Künstlers und des Xylographen zeigen. In sonstigen Prachtwerken damaliger Zeit war der englische Stahlstich vorherrschend.

Die Leipziger Illustrierte Zeitung, deren Vorläufer die Brockhaus'schen Heller- und Pfennigmagazine waren, eroberte sich dann schrittweise durch immer besser werdende Bilderqualität die Gunst des Publikums. Die Periode der größeren illustrierten Kunstwerke, die in unserer Zeit ihren Höhepunkt und mit ihm eine Stagnation erreichte, begann in den 50er Jahren. Die erwähnte Firma Arnz brachte ein großes Sammelwerk „Düsseldorfer Künstler" in Aquarelldruck, dann kam die Firma Piloty & Löhle in München mit der bekannten „Schönheitengallerie" Ludwigs I. in meisterhaften Kupferstichen und dem König Ludwig-Album mit farbigen und Tondrucken jener Münchener Künstler, welche dem Fürsten durch meisterhafte Beiträge ein großes Jubiläumswerk überreicht hatten. Um dieselbe Zeit begann der Engländer, Verlagsbuchhändler A. H. Payne in

Leipzig, seine vielbegehrten Lieferungswerke in Stahlstich nach Bildern der Dresdener, Münchener, Schleißheimer und Wiener Belvedere-Gallerie, die man als das Höchsterreichte in der Reproduktion anzusehen gewohnt war. Die Münchener Gallerie Paynes wurde nach langjährigem Prozeß mit der Firma Piloty & Löhle im Königreich Bayern verboten, weil letztere Firma vom König Ludwig I. das ausschließliche Privilegium besaß, diese Münchener Sammlung zu reproduzieren. Der damals so beliebte englische Stahlstich kam mehr und mehr in Aufnahme und zeigte sich u. a. in den bekannten, jetzt fast verschwundenen Volkskalendern von Steffens, Trowitzsch, Gubitz, Trewendt, Nieritz und der Horn'schen Spinnstube, in letzterer zum Teil nach reizenden Zeichnungen von Ludwig Richter.

Epochemachend wurden Ende der 50er Jahre die Illustrationen zu „Faust" von Engelbert Seibertz in München (Stuttgart, Cotta) und im gleichen Verlage die herrlichen Kaulbachschen Kupferstich-illustrationen zum Reinecke Fuchs, nicht minder die von Eichens Jakoby ꝛc. gestochenen großen Blätter einer Shakespeare-Gallerie von W. von Kaulbach, welche die Umrisse zu Shakespeare und Bürgers Werken von Retzsch und die Flaxmann'schen Umrisse zum Homer zu Vorgängern hatten. Auch Pecht und Ramberg behandelten Schiller, Goethe, Lessing in ihren Hauptgestalten (Brockhaus), die sich lange als hübsch gebundene illustrierte Prachtwerke hielten. Auch Hogarths Werke mit Text von Lichtenberg bildeten damals ein eigenartiges Prachtwerk in Kupferstich. Braun & Schneider in München allen voran und einige Stuttgarter Verleger wirkten inzwischen durch den Holzschnitt und durch farbige Jugendschriften, ebenso in Berlin die weltbekannte Firma Winkelmann & Söhne. Ein vorzüglich angelegtes, nicht überall verstandenes Prachtwerk war auch die in Lieferungen erscheinende große „Hauschronik" von Braun & Schneider, in welcher sich u. a. Kaulbachs Schüler, Muttenthaler, als brillanter Zeichner hervorthat, bis endlich 1859 zum hundertjährigen Geburtstage Schillers die Cotta'sche Buchhandlung Schillers Leben von Johannes Scherr mit photographischen Vollbildern von A. von Ramberg herausgab. Freilich waren es nur Vollbilder im Text, welche als Silberphotographieen bald verblaßten. Autotypische Textillustrationen kannte man damals noch nicht, und eine solche Ausgabe in Holzschnitt war sehr teuer. Das Neue Testament derselben Verlagshandlung mit kleinen in dem Textraum freigelassenen Stellen, um diese mit kleinen

Silberphotographien nach biblischen Bildern zu bekleben, war ein gleichzeitiges Wagnis, welches entschieden darauf hinarbeitete, das photographische Verfahren fürder auch als Textillustrationsmittel nutzbar zu machen; jedenfalls hat es auf die neuere photographische Textillustration wohl zuerst hingelenkt.

Eine große Rolle in der Geschenklitteratur spielten Anfangs der 60er Jahre die Holzschnittidyllen von Ludwig Richter, denen der Kinderfreund Oskar Pletsch folgte, bis um dieselbe Zeit Friedrich Bruckmann in Frankfurt, später in Stuttgart und München mit der Kaulbach'schen Goethe-Gallerie in Stichen, später in Photographien, und mit der Schiller-Gallerie als epochemachenden Werken auf den Kunstmarkt kam. Diese beiden Kunstereignisse sind ein Markstein in der später erwachsenden Hochflut illustrierter Prachtwerke, während der Berliner Photograph Gustav Schauer es unternahm, die Altmeister der Kunst in ihren Werken nach alten Kupferstichen in Albumform mit großem Erfolg herauszugeben.

Auch das Ausland war nicht unthätig geblieben. Mit einer bewundernswürdigen Arbeitskraft ausgerüstet, schuf Gustav Doré in Paris seine Bibel, seinen Dante, Märchen, seinen Rasenden Roland, die Kreuzzüge, Don Quixote, Münchhausen und den köstlichen Rabelais, Werke, die in Foliantenform, auch mit fremdländischen Textübersetzungen ihren Weg durch die ganze Welt nahmen. Aber noch immer nicht konnte die Photographie für illustrierte Werke Boden fassen, denn Eiweißphotographien, durch Lichteinwirkung dem Verblassen ausgesetzt, ließen sich in gebundene Werke nur als Vollbilder und nur mangelhaft einbinden. Die immer regsamer sich entfaltende Hanfstängl'sche Kunstanstalt in München, welche bisher in der Lithographie das beste gebracht hatte, entfaltete bald eine erhöhte Thätigkeit im Gebiete der Photographie durch direkte Aufnahmen nach Gemälden, einen Zweig, der seit jener Zeit bis auf den heutigen Tag in den mannigfachsten technischen Wandlungen zur größten Vollkommenheit gedieh. Außer ihm arbeiteten auf dem reproduzierenden Kunstverlagsgebiete die Firmen Storch & Kramer, Beuillet, Milster und Photographische Gesellschaft in Berlin, Overbeck in Düsseldorf, Bruckmann und Josef Albert in München, Goupil & Comp. in Paris, welches letztere Haus in dem energischen photographischen Betriebe von Braun & Comp. (jetzt Braun, Clement & Comp.) in Dornach, einen großen Rivalen fand.

Blickt man zurück auf dieses in bunter Reihe wechselnde Entstehen und Verschwinden der damaligen Kunstverlegerthätigkeit, von der so manches jetzt veraltet und verschwunden ist, so mag man geneigt sein, über die Schaffenskraft all dieser Firmen zu staunen. Allein die Methoden, welche angewandt wurden, um stets der erste auf der Höhe zu sein, schufen ein förmliches Wettrennen nach einer Technik, welche die Photographie unter gänzlicher Hintenansetzung von Kupferstich und Holzschnitt, für die Buch- und Prachtwerkillustration reif und vor allem „unveränderlich" machen sollte. Besonders strebte man dahin, auf Schrifthöhe stehende Platten zu erhalten, die auf der Buchdruckpresse als Textillustrationen und auch als Vollbilder gedruckt werden könnten.

Diesem Ziele rückte zuerst die Zinkotypie in ihren ersten Anfängen näher. Wir sehen etwa um die Mitte der 60er Jahre hauptsächlich in Wien die Zinkdruckplatte den Holzschnitt verdrängen. Im Jahre 1865 saß im Café de l'Europe am Stefansplatz ein junger Mann, der, über die Marmorplatte seines Tisches gebeugt, mit Eifer und Sorgfalt sich die Zeit damit vertrieb, mit seinem Bleistift einen herrlichen Frauenkopf in Lebensgröße auf die Tischfläche zu zeichnen. Es war ein Meisterstück voll Genialität und brillanter Technik, die durch jenes transparente Lüstre und den eigentümlich fetten Ton, welchen ein Bleistift in der Berührung mit Marmor hervorbringt, noch gehoben wurde. Der Künstler sagte zum Wirt: „Ich habe heute kein Geld, um meine Zeche zu zahlen, dafür lasse ich Ihnen die Zeichnung da." Ein solches Meisterwerk durfte natürlich nicht unter dem Aufwischlappen der Dienerschaft verschwinden. Alle Gäste des Cafés waren voller Bewunderung für diese ausgezeichnete Leistung, die der Wirt denn auch dadurch konservierte, daß er die Marmorplatte losschrauben ließ.

Kurze Zeit darauf sah man den herrlichen Kopf als Titelbild der Wiener humoristischen Zeitung „Floh", die schon öfter derlei Frauenköpfe von dem sehr bekannt gewordenen und genialen Künstler Klič gebracht hat. Hier erschienen nun die Bleistiftstriche des Künstlers in den verlaufenden Schlagschattenstrichen wie breite Kreidestriche, und die ganze Darstellung in Zinkotypie gab die herrliche Zeichnung fast originaliter wieder. Es ist nur wenig bekannt, daß diese Flohillustrationen von Klič die Vorläufer der Heliogravüre (Kupferätzung) waren. Klič hielt sein Verfahren (Kličotypie) geheim und ver-

kaufte an die größten Kunstdruckereien aller Länder seine Platten unter Zusicherung der Geheimhaltung. Bald aber wurden in Paris, London, München, Wien Heliogravüren nach Klič'schem Verfahren hergestellt, welche alles bisher Dagewesene in den Schatten stellten.

Dieses Ätzverfahren auf Kupferplatte, welches unten näher beschrieben werden wird, kultivierten zuerst Goupil & Co. in Paris, und es haben sich seitdem alle großen Kunstanstalten und Kunstverlage darüber hergemacht. Ist nun die photographische Kupferätzung auch nicht geeignet, die vornehmen Meisterstiche in Linienmanier zu ersetzen, so hat sie doch den landläufigen Kupfer- und Stahlstich und die fabrikmäßig hergestellten Kunstvereinsstiche überholt und verdrängt. Der Grund dafür erklärt sich augenscheinlich von selbst. Wie der Lichtdruck und die illustrierende Autotypie den Holzschnitt dadurch wirkungsloser machten, daß sie jeden Strich, jeden Ton, jede Unabsichtlichkeit des Künstlers originaliter wieder vor Augen führen, wozu der Holzschnitt als selbständige Kunstform in der willkürlichen Hand des Xylographen nicht im Stande ist, geradeso bringt die photographische Kupferdruckplatte alle Unwillkürlichkeiten, alle Töne und Mitteltöne und besonders die pastose Technik in eminenter, ja verblüffender Weise zur Geltung. Kein Stecher vermag diese Technik in ihrer ganzen Kraft der Erscheinung so zur Geltung zu bringen, wie die Photogravüre. Niemals soll der fleißigen, kunstgeübten Hand des modernen Kupferstechers zu nahe getreten sein, aber gegen die Originaltreue, gegen die Wahrheit, gegen die Unmittelbarkeit einer Photogravüre von heute kann er nicht mehr standhalten.

Weniger aber aus diesem Grunde als wegen der Massenauflagen an zweifelhaften Bildern, wie sie die Kunstvereine als sogenannte Nietenblätter verbreiten, sollten die Kunsthändler sich vereinigen, um einem so schädigenden Mißbrauch Einhalt zu thun, zumal solche Kunstvereinsstiche, wenn sie nicht auf dem Wege des Photogravüreverfahrens hergestellt werden, sondern in plattenzerstörender Anzahl heruntergequetscht sind, keinen irgendwie erheblichen Kunstwert haben, geschweige denn jemals einen Liebhaberwert erlangen werden.

Das Original als Kunstwerk kann nur die Photogravüre oder Kupferätzung getreu und vollwertig wiedergeben. Deshalb wird die Photogravüre nicht allein von der Künstlerwelt höher geschätzt, als der Massenstich, sondern sie hat auch allein die führende Rolle in der Reproduktion des modernen Kunsthandels von selbst erlangt.

Während nun die ersten Kunstanstalten ganz Hervorragendes auf diesem Gebiete leisten, sehen wir von der altberühmten Firma Braun, Clement & Co. in Dornach in neuerer Zeit mehr das Pigmentverfahren (auch Kohledruck genannt) ausgeübt, eine Methode, welche, auch von Hanfstängl in München angenommen, viel Gutes hervorbringt. Es ist aber für Nichteingeweihte zu beachten, daß dieser sogenannte Pigmentdruck nichts mit der Kunstdruckpresse zu thun hat, also kein eigentliches Druckverfahren ist, sondern lediglich ein photographischer Beleuchtungs- und Entwickelungsprozeß auf Pigmentpapier. Ebenso ist der neuerdings oft genannte Platindruck kein Druckverfahren, sondern ein rein photographisches Erzeugnis, welches jede Druckerpresse ausschließt.

Bei Erwähnung des Pigment- oder Kohledruckes muß hier ein Wort zur Ehre und zum Lobe einer unserer bedeutendsten Firmen auf dem Gebiete der reproduzierenden Künste eingeschaltet werden, weil es zugleich lehrreich ist, nämlich der eben genannten Firma Braun in Dornach, Paris 18 Rue Louis le Grande. Die Leistungen dieses Hauses erfüllen uns im Hinblick auf sein rastloses Streben und auf das dadurch Erreichte mit Bewunderung. Der Verlagskatalog dieses Hauses vom Jahre 1896 enthält auf 760 Seiten in Lexikonformat alle von Braun angefertigten Kohledrucke nach Gemälden, Zeichnungen alter und neuer Meister, und die Verlagsziffer war bis 1896 auf mehr als 72 000 Platten gestiegen. Außer diesem Katalog hat die Firma noch vier Spezialkataloge, welche die berühmtesten Meisterwerke und interessantesten Mustervorlagen von Architekturen und Skulpturen aller Zeiten und Länder (in unveränderlicher Kohlephotographie) auch die Denkmäler des Altertums, des Mittelalters und der Renaissance, der Töpferarbeiten und Goldschmiedekunst, sowie kunsthistorische Lehrmittel, Glasbilder für Projektion (Laternslides) und die Gemälde moderner Künstler (von 1874—1896) aus dem Pariser Salon enthalten. Adolph Braun war auch der Erste, der vor mehr als 20 Jahren damit begann, unveränderliche Photographien nach den Handzeichnungen alter Meister, besonders des Louvre und der Albertina in Wien herauszugeben. Wenn sich in den letzten 20 Jahren auch ein vollkommener Umschwung in dem Studium der Kunstgeschichte vollzog, wenn dasselbe dem mehr oder weniger feinsinnigen Dilettantismus entzogen, auf einer festen Basis vergleichender Kritik aufgebaut, und damit zu einer anderen Disziplinen ebenbürtigen

Wissenschaft erhoben wurde, so ist dies zu einem guten Teil durch Adolph Brauns rastlose Thätigkeit erleichtert, ja ermöglicht worden. Wohl hatten schon längst Männer wie Kugler, Rumohr, Waagen, Passavant, Lübcke, Eggers u. a. die unumgängliche Notwendigkeit eigener prüfenden Vergleichung der Kunstwerke erkannt mit dem Notizbuch in der Hand hatten sie Europa durchzogen, bemüht, alle wichtigen Sammlungen kennen zu lernen, und ihre Beobachtungen gewissenhaft aufzeichnend. Aber welches menschliche Auge wäre im Stande, die ganze Fülle des so Gesehenen bis zu den Einzelheiten der Zeichnung und der Pinselführung herab, sich zu jeder Zeit wieder vor die Seele zu rufen? Ein Eindruck mußte oft den andern trüben und verwischen, und nur mit annähernder Sicherheit konnten kritische Urteile ausgesprochen werden. Wie ganz anders heute, wo es dem Forscher möglich ist, von allen wichtigeren Gemälden und Zeichnungen zuverlässige Nachbildungen auf seinen Reisen mit sich zu führen, das ganze Material zu Hause in der Ruhe auf dem Arbeitstische zu vereinigen und zu prüfen!

Braun war auch der Erste, der die großen Meister im Vatikan, der Sixtinischen Kapelle, der Farnesina und den Stanzen in großem Format an Ort und Stelle aufnahm; dann kamen das Louvre, die Florentiner Uffizien, Haag, Amsterdam und der Prado in Madrid an die Reihe. Die Aufnahmen in der Eremitage in Petersburg wurden für den rührigen Braun ein Wendepunkt in seiner Technik. Gaston Braun jun., der die Aufnahmen in Petersburg persönlich leitete, entdeckte plötzlich während der Arbeit ein Verfahren, welches die Farbenempfindlichkeit der Platte derart steigerte, daß von jetzt an die auf der Stelle erreichbare Abtönung mit derjenigen des Originals in überraschender Weise übereinstimmte. Während das Rot und das Gelb in der Photographie bekanntlich schwarz, das Blau in der Photographie weiß erscheint, brachte Braun jetzt die blauen Töne als dunklere abgestuft; die gelben Töne, deren es ja auf alten Gemälden eben durch das Alter so viele giebt, wurden licht, ja in den düstersten Stellen eines Rembrandt'schen Helldunkels zeigten sich die feinsten Details der Zeichnung. Der Erfolg war so überraschend, daß Gaston Braun sich schnell entschloß, die schon mehr als zur Hälfte beendigte Aufnahme der Eremitage einfach zu kassieren und die ganze Arbeit nach dem neuen Verfahren nochmals zu beginnen. Was Wunder, wenn Braun sich bald entschloß, auch das Louvre, dann Amsterdam und

Haag nach dem neuen Verfahren aufzunehmen; später kam auch die Dresdener Gallerie an die Reihe.

Hinsichtlich der Reproduktion ist Braun seinem Kohledruck- resp. Pigmentverfahren treu geblieben. Das Pigmentpapier wird in seiner eigenen Anstalt eigens angefertigt und auch von Hanfstängl in München seit längerer Zeit selbst fabriziert; aber damit unterschätzt Braun keineswegs die immer mehr in Aufnahme kommende Photogravüre; seine herrlichen photopraphischen Abzüge auf holländischem Papier haben ihn zu Proben auch in Photogravüre gebracht, die, obschon in der Vorbereitung kostspieliger, nach seinem damaligen Ausspruch alle anderen Druckverfahren aus dem Felde schlagen würde, wenn selbige erst rasch und sicher herstellbar wären. Allein das hat insofern noch seine Schwierigkeiten, als die Aufnahme für das Photogravürever-fahren eine andere Technik erfordert, als die für das gewöhnliche photographische Negativ, resp. für das Kohle- oder Pigmentverfahren, um nach diesen vorhandenen zahllosen Negativen, ohne den überall zerstreuten Originalen zugänglich zu sein, wiederum andere Negative zu kopieren oder gar zu vergrößern, welche der Technik der Photo-gravüre angepaßt erscheinen. —

Im ersten Bande dieser Arbeit über den Kunsthandel sind alle Reproduktionsarten der graphischen und photographischen Künste in Kürze behandelt; wir brauchen sie also hier nicht zu wiederholen. Für den Kunstverleger aber kommen eigentlich nur die drei Haupt- und Grundfaktoren der Reproduktion in Betracht, nämlich die

Photochemie, Chemigraphie und Photomechanik.

Die Photochemie ist die Wissenschaft, die Kenntnis der praktischen Anwendung aller zur Photographieerzeugung gehörigen Substanzen. Die Chemigraphie begreift hauptsächlich die Ent-wickelung der Druckplatten und ihre Fertigstellung für den Druck in sich, besonders die Kunde vom Ätzen der Platten, auf deren Sorgfalt das gute Resultat in der Reproduktion beruht. Die Photomechanik ist die Kunst des Druckens selbst, die Zurichtung der Pressen und die Behandlung der Platten während des Druckes. Die Schwierigkeiten der Chemigraphie beginnen mit der Ätzung der Platten, einer Arbeit, die nur einem geübten und gewandten Arbeiter überlassen werden kann, weil hier ein Zuviel oder Zuwenig lediglich Empfindung und Sache des Auges ist. Das Auge allein kann an der geätzten Metallfläche

die Reife für den Druck erkennen. Eine Platte nach dem Druck nochmals nachzuätzen oder wieder „aufzuätzen“ ist verwerflich; es hat selten ein günstiges Resultat ergeben.

Der Vorgang des Ätzens zerfällt in eine Scharfätzung und in eine Reinätzung. Die Scharfätzung bezweckt, die blanken Stellen der Platte, auf welchen keine Zeichnung sich befindet, entsprechend zu vertiefen. Die Reinätzung rundet die Kanten der einzelnen Deckungen und Ätzungen ab, welche im Druck rissig erscheinen würden. Die Anzahl der Ätzungen richtet sich nach der Qualität des Originals und kann zwischen 5 und 12 variieren. Die Ätzwanne, eine wiegenartige, bald kleinere, bald größere Wanne aus Stein, steht auf einer Walze, um darauf geschaukelt zu werden; sie enthält eine Mischung von 1 Teil Salpetersäure und 30 bis 35 Teilen Wasser. Die zu ätzende Platte wird mit der Bildfläche nach oben in dieses Schaukelbad gelegt. Das erste Ätzbad ist das riskanteste. Je nach Beschaffenheit des Originals dauert es bei Zinkplatten 30 bis 90 Sekunden. Hiernach werden Probedrucke, zu denen man sich der besten und teuersten Druckfarbe bedient, mittelst einer Handdruckpresse oder einer Satinierpresse gemacht: sind diese zweckentsprechend, so befestigt man die Zinkplatte auf den bekannten Holzblock auf Schrifthöhe, um den Stock für die Buchdruckpresse verwenden zu können.

Es ist eine Aufgabe des werdenden Kunstverlegers, wofern er keine eigene Kunstanstalt besitzt, sich möglichst an der Hand der Praxis die Kenntnis aller Druckarten zu verschaffen, da sich dieselbe aus Büchern nicht begreifen läßt. Es sind der Einrichtungen und Vorgänge zu viele, um sie blos theoretisch zu studieren, und es würde Raum und Zweck dieses Büchleins auch übersteigen. Ein Wink nur soll gegeben werden, welche Arten und Abarten der Kunstverleger successive kennen lernen muß, um wenigstens in seinem Berufe urteilsreif zu sein und im gegebenen Falle dem weitverzweigten Arbeitspersonal gegenüber mitsprechen zu können; mit einem Worte, er trachte dahin, daß er nicht lediglich und blindlings in die Hände der einzelnen Arbeitskräfte einer Kunstanstalt gegeben ist. Er muß vor allem in seinem Urteil so reif sein, daß er z. B. bei vorgelegten Probedrucken bevor er sein „Imprimatur“ abgiebt, vorhandene Schäden im Druck und deren Ursache sofort erkennt und abstellt. Dieses ist von Wichtigkeit. Es giebt nun eine Menge von Vorgängen, welche zu kennen nützlich ist. Dahin gehören z. B. die Beurteilung des Originals

und für welche Druck- resp. Reproduktionsgattung es am meisten geeignet ist.

Die Chemitypie. Sie ist eine Radierung auf einer mit Ätzgrund versehenen Metallplatte, welche in der Tiefe geätzt wird.

Die Chemigraphie ist zunächst das Verfahren, der Hochätzung, z. B. zur Herstellung von Buchdruckplatten in Zinkmetall.

Die Photochemigraphie ist dasjenige Verfahren der Hochätzung, bei welchem zur Übertragung des Originals auf die Platte die Photographie zur Hilfe genommen wird; nach der Fixierung des Bildes bringt man bei ihr das gleiche Hochätzverfahren in Anwendung, wie bei der Chemigraphie.

Die Calchochemigraphie fußt in ihrer Hauptsache auf der Lichtempfindlichkeit des Asphalts. Das Original wird auf die Platte radiert; durch entsprechende Deckung mit Asphaltlack tritt Unempfindlichkeit gegen Säuren ein, wodurch die Zeichnung bei der Ätzung erhaben stehen bleibt, die Umgebung jedoch vertieft wird. Die Chemigraphie entlehnt nun gar vieles in ihren Zeichenmethoden und in ihrem technischen Verfahren der Lithographie, weshalb die Vorkenntnis der Lithographie wünschenswert ist.

Die Autotypie ist ein Verfahren, welches die Übertragung getuschter Zeichnungen oder Photographieen in Halbtönen auf Zinkplatten in der Weise bezweckt, daß die Halbtöne, auf der Platte in Punkte und Striche zerlegt und solche Platten sodann nach der chemigraphischen Methode als Druckplatte für den Buchdruck verwendbar gemacht werden. Diese Halbtöne, auf der Platte netzartig schraffiert, nennt man das „Raster", welches oft eine sehr gute Wirkung im Druck giebt. Je feinkörniger das Raster, desto weicher der Ton und die Erscheinung des ganzen Bildes.

Der Lichtdruck dagegen bedarf dieses Rasters nicht, er zaubert die herrlichen Mitteltöne von selbst auf die Druckplatte. Jeder Laie kann hiernach sofort den Unterschied zwischen Autotypie und Lichtdruck erkennen; während der letztere gar keine Schraffuren zeigt, giebt die Autotypie schon dem unbewaffneten Auge das Rasternetz zu erkennen. Aber auch die ganze äußere Erscheinung einer Autotypie stellt sich im Gegensatz zum weichen, warmen Lichtdruck kalt und hart dem Auge dar. Neuerdings kündigten Schraivogel-Bauer in Leipzig die Verwertung eines Patentes für verbesserten Lichtdruck an, welcher durch ein Mittel „Sunton" die Körnung der Bilder vor und nach der

Exponierung der photographischen Platte bewirken und dadurch u. a. das Raster im phototypischen Illustrationsdruck überflüssig machen soll. Der Erfolg bleibt abzuwarten.

Ferner erwähnt das Börsenblatt 1898 Nr. 100 eine neue zum Patent angemeldete Erfindung eines Verfahrens, wonach Druckplatten mit Halbtönen vom Künstler selbst hergestellt werden, indem direkt auf die Metallplatte (Zink, Kupfer, Stahl) das Bild auf die Platte mit Pinsel oder Stift gemalt und dann bis zur Druckreife geätzt wird.

In gleicher Weise, nur noch energischer und weicher als der Lichtdruck zeigt die Mitteltöne die Photogravüre, über deren Herstellung und Erscheinung wir ebenfalls schon gesprochen. Es sei hier nur noch erwähnt, daß der bereits genannte Karl Klič, während die Photogravüre als Tiefdruckplatte für die Buchdruckpresse nicht geeignet ist, mit Erfolg versucht hat, auch Hochplatten in Photogravüremanier zu erzeugen.

Praktische Winke

für die Herstellung des Kunstverlages nebst Bezugsquellen

für Papier, Druck und Maschinen.

Illustrierte Prachtwerke zerfallen in gebundene Werke und in Prachtmappen mit Einschlagklappen (Sammelmappen mit losen Blättern). Ist dem Werke ein begleitender Text beigefügt, so empfiehlt es sich, es nur gebunden herauszugeben, ebenso auch alle Werke, deren Bilderschmuck die Zwischenlage von Seidenpapier notwendig macht, weil letzteres, in Mappen beigegeben, durch Verschiebung herausfällt. Vollbilder in Photogravüre bedürfen des Seidenpapiers. Vor einigen Jahren hat Felix Krais (Hoffmannsche Buchdruckerei) in Stuttgart mit Text von Theodor Goebel, ein großes und starkes Sammelwerk herausgegeben, welches zunächst nur für Kunsthändler berechnet ist. Es ist ein Musterwerk, dem Könige von Württemberg gewidmet, und enthält über hundert Beilagen der verschiedensten Kunstanstalten in allen Druckgattungen der Illustration und Prachteinbände. Es ist ein praktisches Handwerkszeug für den täglichen Gebrauch des Verlegers; der begleitende Text, welcher alle Druckgattungen und Papierqualitäten für die Kunstdruckbranche enthält, giebt außerordentlich praktische Winke und auch die Bezugsquellen aller Materialien für den Kunstdruck: Papiersorten, Kunstdruckfarbe, Druckbehandlung ꝛc. und die unterschied-

lichen Druckverfahren in ihrer Technik sind darin so praktisch vor Augen geführt, daß auch der erfahrenste Verleger daraus lernen kann.

Besonders ist bei Herstellung von illustrierten Prachtwerken auch auf das zu verwendende Papier zu achten; nicht alle Papiere eignen sich gleichmäßig für mehrere Kunstdruckarten zugleich. Es kann ein gutes Kupferdruckpapier für Lichtdruck, Lithographie, Holzschnitt geradezu verwerflich sein und umgekehrt. Der Druck der Vollbilder muß natürlich erster Qualität sein und während der Auflagenherstellung ganz gleichwertig bleiben; die Qualität der Textbilder gestaltet sich durch den ruhigen Maschinengang im Allgemeinen gleichmäßig. Der Mattlichtdruck für Prachtwerke und überhaupt für alle Zwecke sollte nur noch auf Elfenbeinkarton vorgenommen werden. Die Herstellung einer großen Auflage durch Lichtdruck hat ihre Schwierigkeiten in der Behandlung der Druckplatten, welche leicht durch Temperatureinflüsse leiden und durch Flauwerden untauglich werden, auch durch Versuppung der Farbenplatte leicht schmieren Eine Druckschicht sollte nie zu mehr als höchstens 400—500 Abzügen benutzt werden. Dann muß eine neue Gelatineschicht auf die Platte kommen. Die größte Reinlichkeit der Platte und die sorgfältigste Farbebehandlung ist von Wichtigkeit, ebenso das Reinhalten der ganzen Preßmaschine.

Der Lichtdruck ist dankbar, aber auch eigensinnig wie ein verzogenes Kind. Bei größeren Druckflächen mit mehreren Bildern auf der Platte, z. B. Postkarten, kommt es häufig vor, daß darauf die meisten Bilder andauernd gut im Druck erscheinen; andere Bilder von derselben Platte, gleichzeitig mit den übrigen Bildern von ein und derselben Farbenrolle eingewalzt, verschmieren sich. Hieran ist nicht die Farbe selbst schuld, sondern die Druckschicht, welche zufällig mehr Farbstoff von der Walze annimmt als die übrigen Sujets auf derselben Bildfläche. Hieraus folgt, daß solche Sujets häufiger vor dem Neueinwalzen sorgfältig von jeder Farbe durch Abwaschen gereinigt werden müssen. Lichtdruck in großen Massen und Auflagen verliert die Bedeutung des Kunstdruckes; jede für einen Kunstverleger arbeitende Anstalt soll in erster Reihe das sein was ihr Name besagt: eine Kunstanstalt. Sobald der Massendruck allzu geschäftsmäßig auf der Schnellpresse gehandhabt wird, ohne daß jeder einzelne vom Bogenfänger abgehobene Druck auf seine Qualität hin geprüft werden kann, wird aus der Kunstanstalt eine Kunstfabrik.

Als Textillustration bedient man sich seit einiger Zeit des Dreifarbendruckes oder auch eines Mehrfarbendruckes, soweit er sich durch autotypische Clichés herstellen läßt. Wir sehen dies Verfahren mit Erfolg und in oft duftiger Wiedergabe in unseren bekannteren illustrierten Unterhaltungsblättern wie „Gartenlaube", „Zur guten Stunde" und besonders gut in Bongs „Moderner Kunst" und in „Velhagen & Klasings Monatsheften" angewandt. Als größeres Prachtwerk im Buntdruck excellierte vor einiger Zeit das Hanfstänglsche Prachtwerk: „Evas Töchter", welches mit enormem Kostenaufwand aber leider nicht mit dem nötigen Erfolge nach außen inscenieret wurde.

Während man beim Dreifarbendruck außer den 3 Farbenplatten nur eine Grundplatte für die Tonunterlage anwenden kann, bedarf es beim mehrfarbigen Druck einer lithographischen Konturenplatte als Unterlage, was den Illustrations-Buchdruck im Text eines Werkes erschwert. Solche Steindruckgrundlagen werden z. B. bei den vortrefflichen Textbuntdruckbildern der Meggendorferschen „Humoristischen Blätter" gebraucht, die im Kolorit auch stets von guter Wirkung sind und alle Farben des Originals vorzüglich wiedergeben. Aber man darf von dem einfachen Dreifarbendruck in künstlerischer Beziehung auch mit Recht sagen: „Einfache Mittel große Wirkung"; denn bei richtiger Handhabung lassen sich köstliche Bilder von großer Transparenz und Feinheit erzielen.

Die Herstellung des Buchletterndruckes für solche gebundene Prachtwerke darf man getrost dem Geschmacke und dem technischen Verständnis der Buchdruckerei überlassen; es gilt auch hier: je einfacher klarer und deutlicher die Schrift, desto besser. Dasselbe gilt von den Einbänden, an welchen der frühere verschwenderische Goldpressenglanz mehr einem geschmackvollen wirklichen Stil, nicht aber der modernen allegorisierenden, symbolisierenden Stilentartung, Platz zu machen hat. Alle überladenen Zeichnungsentwürfe, besonders mit einer quer über die Fläche gehenden Titelschrift und die noch häufig vorkommenden Buch- und Album-Decken mit separierten, in Kreisform, sowie unzusammenhängend gegebenen Einzeldarstellungen auf einer Fläche, sind unkünstlerisch und verwerflich. Die beste Reform für den Einband eines gediegenen Prachtwerkes würde in echtem oder imitiertem hellem Glanz-Kalbleder bestehen, auf welchem sich eine in gleicher Farbe, dunkler oder heller als die Lederfläche nüancierte, gepreßte, leicht lesbare Schrift sehr vornehm und ruhig abhebt. Die ganze Einband-

fläche muß aussehen, wie ein Epitaph, ein Denkstein, dessen Umfassungslinien den letzteren das Aussehen einer plastisch eingefügten Stein- oder Marmorplatte geben. Man hat derartige Versuche mit eingelegten Flächen mittelst Celluloid gemacht, was sehr hübsch wirkt, doch scheint man seiner Feuergefährlichkeit wegen davon wieder abgekommen zu sein. Celluloid besteht aus Kampfer und Schießbaumwolle; es hat einen strengen Geruch und verzehrt sich an der Flamme explosivartig ohne eine Spur von Asche zu hinterlassen.

Das Versenden illustrierter Prachtwerke spielt in der Herstellungskalkulation des Packmaterials wegen eine Rolle; man bedarf für die ganze Auflage fester Futterale aus güter Pappe, für größere Prachtwerke eigenes angefertigter Holzkisten. Es bedarf hier noch der Erwähnung der Drahtstiftheftung bei Einbänden, welche sich bezüglich der Haltbarkeit und im Hinblick auf den durch die Maschinen erzielten Zeitgewinn seit Jahren außerordentlich bewährt hat. Gebr. Brehmer in Leipzig, die Erfinder dieser Drahtheftmaschine, haben enorme Patenterfolge damit erzielt; neuerdings aber haben die preußische und sächsische Regierung diese Drahtheftung, soweit sie an Schulbüchern angewendet wird, kurzer Hand verboten, weil irgendwo ein Schüler sich an der Spitze eines solchen Drahtes die Hand verwundete und an Blutvergiftung starb. Alle berechtigten Gegenvorstellungen sind fruchtlos geblieben; eingeführte Schulbücher müssen in diesen Ländern mit Heftfaden gebunden werden, was natürlich große Störungen und Verluste in den Buchbindereien verursacht. Es wäre zu wünschen, wenn auch die Aussicht auf Erfüllung nur sehr gering ist, daß dieser Erlaß so bald wie möglich wieder aufgehoben würde.

Bei der Herstellung von großen Einzelblättern: Kupferstichen, Radierungen, Photogravüren, Lithographien u. s. w. kommt in Betracht, daß diese ebengenannten Arten, soweit sie also von haltbaren Platten gedruckt werden, in beliebig kleiner Anzahl, also nur nach Dutzenden hergestellt werden können, während man bei Lichtdruck stets nur mit einer größeren Auflage rechnen kann. Eine geringe Anzahl Lichtdrucke anzufertigen ist unthunlich, weil die Maschine, die für Lichtdruck in Bewegung gesetzt werden soll, einer größeren und mehrere Stunden Zeit erfordernden Zurichtung bedarf. Es würde Zeit und Kosten nicht lohnen, wollte man einen Pressengang nur für ein bis zwei Dutzend Drucke auf den Lauf bringen; auch das öftere Erneuern der Gelatineschichte auf der Unterplatte leidet einen so geringen Be-

darf an einzelnen Exemplaren nicht. Es kommen auch gewisse Zufälligkeiten beim anfänglichen Gelingen des Lichtdruckes in Betracht, indem z. B. oft die ersten Abdrucke auf der Lichtdruckpresse höchst ungenügend kommen und erst im Pressenlauf sich nach und nach in Reinheit und Klarheit verbessern; also ganz im Gegenteil zum Kupferdruck, bei welchem bekanntlich die ersten Abdrücke die besseren und mehr geschätzten sind. Es ist schon im ersten Teile dieser Abhandlung darauf hingewiesen, daß man Photogravüren oder Kupferätzungen nicht direkt von der Kupferplatte machen soll, sondern daß die Platte verstählt werden muß, was ja auch bei großen Auflagen von wirklichen Kupferstichen geschehen muß, weil eine Kupferplatte bei größerer Auflage sich verhältnismäßig schnell, oft schon nach einigen hundert Exemplaren abnutzt.

Für die Aufbewahrung von Kupferdrucken, Photogravüren u. s. w. in großem Format ist in der Verlagsniederlage ein Handlager und ein Vorratslager notwendig. Das Handlager, welches nur aus 5 bis 6 Exemplaren eines jeden Bildes zu bestehen braucht, ruht zwischen großen starken Pappendeckeln, welche mit einer Etikette versehen werden; Mappen sind verwerflich und lästig wegen des Umschlagens des großen Deckels. Im Vorratslager werden die Lagen der verschiedenen Sujets von einander durch tiefe Stellagen mit flachen Schiebefächern auseinander gehalten. Die Aufbewahrung der Kupferdruckplatten, welche gegen Rost mit leichter Asphaltlösung überstrichen werden müssen, geschieht am besten, indem man als Einschlagenveloppe einen Ausschußdruck benützt, sodaß man am Bilde dieser Enveloppe gleich den Inhalt bezw. die darin enthaltene Druckplatte erkennt. Man kann auch einen Vermerk auf dieser Enveloppe machen, wann und wieviel Drucke im Laufe der Zeit schon von der Platte geliefert wurden.

Man nennt unser Jahrhundert nicht mit Unrecht das papierene, denn das Papier spielt in jedem Hause eine Rolle vom Morgen bis zum Abend; die Zeitungsfrau sagt uns in früher Stunde schon, daß wir im Zeitalter der Lumpen leben, auch das kommende Jahrhundert wird wohl ein papierenes bleiben, wenn man bedenkt, daß man jenseits des Ozeans jetzt Häuser aus Papierstoff konstruiert. Auf die Frage, welches das beste Papier ist, wird der materielle, nach Gewinn ausgehende Mensch geneigt sein zu antworten: die Banknote. Jedenfalls ist sie der teuerste Papierstoff und der am schwersten zu ersetzende, wenn

man ihn verliert. Aber auch vom rein papierenen Standpunkt ist das Papier in seiner Verarbeitung zu Druck- und Verlagszwecken in der Kalkulation des Verlegers immer der teuerste Faktor.

Der Stoff selbst in seiner Geschichte, Erfindung und Entstehung bis hindurch durch den Lauf der Jahrhunderte ist viel interessanter als mancher Papierkonsument weiß oder ahnt. Von einer Geschichte darf hier abgesehen werden. Die Phönizier und Chinesen sollen ja den Anfang gemacht haben. Wir begnügen uns damit, uns ins Gedächtnis zurückzurufen, daß Kreuzfahrer gegen Ende des 12ten Jahrhunderts das Papier nach Deutschland brachten, daß man bis dahin — namentlich in den Klöstern — auf Pergament schrieb und malte, daß in Kaufbeuren 1312 die erste Papierfabrik entstand, welcher Stadt dann Augsburg und Nürnberg zuerst folgten. Die Papierfabrik in der Au bei München, die Stammmutter der jetzt so berühmten München-Dachauer Aktienpapierfabrik für Maschinenfabrikation, soll ihre Entstehung 1347 einem Privilegium Kaiser Ludwig des Bayern zu verdanken haben. Mit einer gewissen Pietät gedenken wir des in unserer Jugend noch allgemein üblichen Schöpf- oder Büttenpapieres, wird es doch heute noch für manche Werk- und Kunstdrucke verwendet, und die langsamere Herstellung macht es teurer als unsere modernen Maschinenpapiere; auch die alten Meisterstecher und Radierer zeigen uns heute noch den Stoff des 15ten Jahrhunderts, der sich mit der Zeit in seiner Faserhaltigkeit mehr geglättet und geklärt hat. Durch Zusatz von Hanf erlangt dieses Büttenpapier eine größere Festigkeit; unsere Banknoten und Wertpapiere sind größtenteils Hanffabrikate.

Um 1799, also vor hundert Jahren, kam aus Paris die erste Maschine für umfassendere Sorten, die Engländer brachten 1819 die Maschine für endloses Papier. Manche Füllstoffe haben das Papier dann bald verschlechtert, bald verbessert. Während Holzstoffpapier (auch Cellulose) nach jeder Richtung verwerflich ist, weil es brüchig ist und sehr schnell im Lichte vergilbt, ist die Porzellanerde ein guter Füllstoff. Auch die mineralische Faser, das Asbest, ist gut und schützt vor dem Verbrennen. Sehr wichtig und nützlich ist der innere Bast des japanischen Papiermaulbeerbaums, welcher dem Fabrikat eine ungewöhnliche Haltbarkeit gewährt. Auch Jute und Baumwollpflanze erzeugen ein gutes Kunstdruckpapier. Das englische Zeitungspapier wird aus Alpha oder Esparterogras gemacht, welches in ganzen Schiffsladungen aus Spanien und Algier kommt.

Je nach der Menge des Zusatzes von Alaun nennt man das Papier ganz, halb oder einviertel geleimt; diese Zustände zu kennen, sind wichtig für die Kunstdruckbranche und das Kolorieren der Kunstblätter. Zu stark mit fremden Füllstoffen behandelte Papiere können bei Holzschnitt, Chromolithographie und Lichtdruck dem Druck gefährlich werden, indem sich Partikelchen von der Oberfläche des Papieres ablösen und auf die Druckplatte fallen. Diese geben dann helle Punkte und Bläschen im Druck, ja es kommt beim Lichtdruck vor, daß z. B. Elfenbeinkarton, wenn er nicht von solider und richtiger Fabrikation ist, sich fest in die Bildfläche der Druckplatte mit einzelnen Stellen in Folge der starken Pressespannung einsaugt und beim Abheben von der Druckfläche kleine Risse und Ausspaltungen in der Oberschicht des Kartons veranlaßt. Für den Text- und Textillustrationsdruck von Prachtwerken ist das jetzt allgemeine bekannte und beliebte glanzreiche Kunstdruckpapier von Carl Scheufelen zu Oberlenningen unter Teck in Württemberg am besten, während für Vollbilderdruck in Licht- und Kupferdruck das Pyramidenkernpapier einer ähnlich lautenden Firma, der G. Schäuffelen'schen Papierfabrik in Heilbronn, sehr empfohlen wird. Die Kunstanstalten benutzen aber auch die Erzeugnisse anderer Papierfabriken ebenso erfolgreich und jede einzelne wird hier am besten aus Erfahrung sprechen, (Gustav Schäuffelen in Heilbronn war es übrigens, beiläufig bemerkt. der die erste Maschine für endlose Papierfabrikation in Deutschland, unabhängig von der englischen Erfindung, selbst konstruierte).

An allen größeren polytechnischen Hochschulen bestehen eigene Prüfungsanstalten für Papier, es sind Prüfungen auf Festigkeit, auf Widerstand gegen Reiben und Knittern, auf Aschen- und Füllgehalt, auf Faserstoffbestimmung, auf Saugfähigkeit, Leimfestigkeit und Reißlänge u. s. w. Ein gutes Papier für Kunstdruckzwecke muß auch in der ganzen Fläche von gleichmäßiger Dicke sein, sonst kommt es vor, daß der Druck an einzelnen Stellen kräftiger, an anderen matter aus der Presse kommt oder daß die folgenden Drucke schwächer oder kräftiger werden; dies ist ein wohl zu beachtender Vorgang, dessen Ursache man sich besonders bei Kupferdrucken und Cliché-illustration nicht immer gleich zu erklären mag.

Unter Reißlänge versteht man die Länge eines Papierstreifens, bei welcher derselbe in einer Klammer aufgehängt, in Folge seines

eigenen Gewichtes zerreißen würde. Um dies festzustellen, bedient man sich eines Zerreißapparates (Dasmeter). Das Papier, welches z. B. bei einer Länge von 1000 Metern eigenen Gewichtes reißt, hat nur eine geringe Dehnungsfähigkeit und einen geringen Widerstand gegen Zerknittern und darf zu keiner auf Dauer berechneten Druckarbeit verwendet werden, selbst wenn es blendende Weiße besitzt und schön und kräftig im Körper zu sein scheint.

Früher gab es in der Quantitätsberechnung der Papiere allerlei Bezeichnungen wie: Ballen, Ries, Buch u. s. w. Seit 1877 ist im Sinne deutscher Einheit das Papier lediglich in Neuries von 1000 Bogen, in Buch zu 100 Bogen, in Heft zu 10 Bogen eingeteilt. Aber auch über einheitliche Normalformate hat sich seit 1883 der Verein deutscher Papierfabrikanten geeinigt. Diese verschiedenen Formate zu kennen ist für jeden Verleger von Wichtigkeit, um danach Disposition und Bestellung machen zu können. Es giebt nur 12 einheitliche Normalformate in Millimetern wie folgt:

Nr. 1	Höhe:	330	Breite:	420	Nr. 7	Höhe:	440	Breite:	560
2	„	340	„	430	8	„	460	„	590
3	„	360	„	450	9	„	480	„	640
4	„	380	„	480	10	„	500	„	650
5	„	400	„	500	11	„	540	„	680
6	„	420	„	530	12	„	570	„	780

Die Benutzung dieser Tabelle ist für jeden Verleger im Verkehr mit Papierfabriken und Buchdruckereien erleichternd und erfreulich. Außerhalb dieser Normalformate liegende Papiergrößen müssen eigens und außer der Zeit angefertigt werden, was kostspieliger beim Bezuge. Eine lobenswerte Einrichtung vieler Papierfabriken ist die Frankolieferung in's Haus. Über Papierpreise ist zu erwähnen, daß diese so unendlich verschieden, daß sich ein auch nur einigermaßen zutreffender, allgemein anzuwendender Maßstab nicht aufstellen läßt. Man pflegt bei gewöhnlichen Buchdruckpapieren ihr Gewicht als Norm gelten zu lassen, während bei Kunstdruckpapieren die Qualität, Farbe, Glätte und Dichtigkeit mit ausschlaggebend sein muß.

Verzeichnis der namhaftesten Firmen in den Herstellungsbranchen des gesamten Kunstdruckes.

1. Autotypie und Zinkographie.

Albert, Josef, München.
Albert, Eugen, Dr., München.

Angerer & Göschl, Wien.
Bürenstein, G., Berlin.
Consée, Oskar, München.
Closheim, Frankfurt a. M.
Franklin Engraving and Electrotyping Co., Chicago.
Gaillard, E., Berlin.
Graphos. Gesellschaft, München.
Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin u. München.
Horn & Co., Leipzig, Graveur für Prägeplatten zu Bucheinbänden.
Schüßler, E. H., Leipzig „ „ „ „ „
Schuler, A., Stuttgart.

2. Buchbindereien für illustrierte Prachtwerke.

Fritzsche, G.
Hager, J.
Hübel & Denck
Sperling. H., & Herzog, J. H. } in Leipzig.

Koch, H.
Kraushaar, W.
Schwabe, C. H.
Wennberg, H.
Crönlein, A. & A.
Hasenohr, G. R. } in Stuttgart.

3. Buchdruckereien für Kunstdruck.

Brandstetter, O., Leipzig.
Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Bruckmann, Alphons, München.
Drugulin, W., Leipzig.
Fischer & Wittig, Leipzig.
Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.
Hoffmann (Felix Krais), Stuttgart.
Holzhausen, Ad., Wien.
Kohlhammer, W., Stuttgart.
Oldenbourg, H., München.
„Steyrermühl", Wien.
Fromme, C., Wien.
Wolf, Dr. C., & Sohn, München.
Knorr & Hirth, München.
Verlags-Anstalt, Nationale, Stuttgart.

4. Chromotypie.

Meisenbach, Riffarth & Co., München.
Albert, Jos., München.
A. Bruckmann, München.

5. Druckfarben für Kunstdruck.

Ganger, H., Ulm.
Huber, M., München.
Jaenecke & Schneemann, München.
Kast & Ehinger, Stuttgart.
Schmidt, Gebr., Bockenheim.
Schramm, Chr., Offenbach.

6. Galvanos.

Electrotype Co., London.

7. Gelatine.

Deutsche Gelatine-Fabrik, Höchst.

8. Holzschneider.

Ade, E., Stuttgart.
Brend'amour, R., Düsseldorf.
Closs, A., Stuttgart.
Krell, Leipzig.
Gedan, Leipzig.
Heuer & Kirmse, Berlin.
Jericke, R., Leipzig.
Krämer, A., Leipzig.
Reimann, Stuttgart.
Weber, H., Stuttgart.
Bong, R., Berlin.
Knesing, Th., München.

9. Leder.

Frenay, J. P., Mainz.

10. Leinwand.

Pecher, A., Stuttgart.

11. Lichtdruck.

Albert, Jos., München.
Römmler & Jonas, München.
Rommel, M. & Co., Stuttgart.
Obernetter, J. B., München.
Verlagsanstalt (vorm. Bruckmann), München.

12. Lithographie und Farbendruck.

Dondorf, H., Frankfurt a. M.
Gatternich, A., Stuttgart.
Obpacher & Co., München.
Lithographische Anstalt für Reklamedruck, Kaufbeuren.
Bäcker, R., Dresden.
Aktiengesellschaft für Kunstdruck in Dresden-Niedersedlitz.
Pick, W., & Söhne, Prag (Smichow).
Meißner & Buch, Leipzig.

Grimme & Hempel, Leipzig.
Nieſter, E., Nürnberg.
Orell, Füßli & Co., Zürich.
Seeger, M., Stuttgart.
Troitzſch, O., Berlin.
Wezel & Naumann, Leipzig.

13. Maſchinenfabriken.

Augsburger Maſchinenfabrik A.-G.
Behrens, P., Magdeburg.
Bohn & Herber, Würzburg.
Brehmer, Gebr., Leipzig (Drahtheftmaſchinen).
Heim, F. & Co., Offenbach.
Kaiſers Söhne, Wien.
König & Bauer, Oberzell b. Würzburg.
Schmiers, Werner & Stein, Leipzig.
Schnellpreſſenfabrik Frankenthal.
Wolf, R., Magdeburg-Buckau.
Kuhn, G., Maſchinen- und Keſſelfabrik, Stuttgart-Berg.

14. Keſſelſtein.

Petrik & Co., Bodenbach.

15. Papierfabriken für Kunſtdruck.

Aktiengeſellſchaft für Buntpapier, Aſchaffenburg (für Bucheinbände).
Flinſch, F., Frankfurt a. M. und Leipzig.
Poensgen & Heyer, Köln.
Rommelbacher & Co., Stuttgart.
Schaeuffelen, Heilbronn.
Scheufelen, Carl, Oberlenningen, Württ.
Seidel, Fr. Adam, Leipzig. (Lagerhaltung.)
Siegismund & Co., Stuttgart und Frankfurt (Lagerhaltung).
Sieler & Vogel, Leipzig.
Hoeſch, Düren.
Hoeſch, Königſtein (Sachſen).
„Steyermühl" (A.-G.), Wien.
„Schlöglmühl" (A.-G.), Wien.
„Leykam-Joſefsthal" (A.-G.), Graz.
Schoeller, Düren.
Straßburger Manufaktur A. G.

16. Photogravüre.

Albert, Joſ., München.
Paulußen, R., Wien.
Geſellſchaft für vervielf. Kunſt, Wien.
Blechinger, Wien.
Hanfſtängl, J., München.

Schuster, R., Berlin.
Photogr. Gesellschaft, Berlin.
Meisenbach, Riffarth & Co., Berlin und München.

17. Schriftgießereien.

Bauer & Co., Stuttgart.
Drugulin, W., Leipzig.
Gentzsch & Heyse, Hamburg.
Klinkhardt, Jul., Leipzig.
Rudhard, Offenbach.
Schelter & Giesecke, Leipzig.
Weisert, Otto, Stuttgart.

18. Graveure für Bucheinbände.

Horn, Hugo, Leipzig.
Koch, Edm., & Co., Magdeburg.
Schüßler, E. H., Leipzig.
Gerold, Leipzig.

Buntdruck und Farben-Photographie.

Man muß sich gewöhnen, einen Unterschied zu machen zwischen Farbendruck und Buntdruck. Unter Farbendruck muß nach alter Gewohnheit aus jener Zeit, wo es noch keinen sogenannten Buntdruck gab, der auf der lithographischen Presse erzeugte Ölfarbendruck, auch in Wasserfarben, wie z. B. die Aquarelle nach Hildebrandt und Werner ꝛc. verstanden werden, der in den 50er und 60er Jahren von Storch und Kramer, Leuillot in Berlin, dann Forndran in München, Hölzl in Wien ꝛc. zur Vervollkommnung gebracht wurde und in neuerer Zeit von einer Reihe großer Firmen, besonders von der Aktiengesellschaft für Kunstdruck in Niederseblitz-Dresden erfolgreich betrieben wird. Der Buntdruck aber ist ein Kind der neueren Zeit und umfaßt: den Aquarelldruck (also in Wasserfarben), den farbigen Illustrationsdruck für Bücher und Zeitschriften, Chromoautotypie, Photochromotypie, Chromotypographie, die Chromotypographie für Vollbilder, Photochromie, den zinkographischen Buntdruck, den Dreifarbendruck, den Dreifarbenlichtdruck und endlich die natürliche Farbenphotographie. Es existiert noch kein besonderer Leitfaden, kein Ariadnefaden im jetzigen graphischen Labyrinth, deshalb wollen wir auch hier die vielen Methoden und Abarten nicht weiter mit Namen berühren, um hier nicht einen

Irrgarten für Laien anzulegen. Die Technik des Farbenholzschnittes ist der Technik der Farbenlithographie nahe verwandt; für beide ist ein Konturenstein, bezw. Konturenstock notwendig, denn ohne diesen läßt sich kein zarte Details entfaltender Farbenholzschnitt herstellen. Aus den drei Grundfarben (gelb, blau und rot) lassen sich nun alle Farben mischen, Weiß und Schwarz aber geben das Papier und der Grund- oder Konturenstock; jede Farbe bedingt eine besondere Druckplatte, aber man kann zur Erzielung feinerer Nüancen natürlich ein Dutzend Platten und mehr anwenden, für jede Nüance eine Platte. Die Technik des Druckens ist ganz wie beim einfarbig schwarzen Holzschnitt, dessen Originalstock man höchstens für den Gebrauch auf der Handpresse anwendet, während man für den Schnellpressendruck Galvanos nimmt. Was den farbigen Holzschnitt für Zeitschriften und Prachtwerke so beliebt gemacht hat, ist nicht allein seine Eigenschaft, daß er mitten in den Text hineingedruckt werden kann, sondern daß auch seine feinen Konturlinien, sowie die tiefsten Schatten reiner und mit offener Schraffierung auf der Buchdruckpresse wiedergegeben werden, während sie beim Steindruck leicht zusammenklatschen, sobald es sich um größere Auflagen handelt.

Es mag hier bemerkt werden, daß, wie bei allen Kunstdrucken, auch in der Farbenautotypie das Gelingen wesentlich vom Papier abhängt; man wähle bei diesem farbigen Verfahren nicht absolut weißes oder bläuliches Papier, sondern Elfenbeinton, chamois oder leicht rötlich getontes Material; ferner beachte man, daß beim autotypischen Farbendruck die Konturenplatte nicht wie beim Farbenholzschnitt als erste, sondern im Gegenteil zuletzt gedruckt wird.

Die im Verlage des Verfassers jetzt erscheinenden Autotypischen Farben-Postkarten, sind wohl mit das Beste, was in diesem Verfahren in technischer und künstlerischer Hinsicht geleistet wurde. Freilich sind die dazu verwendeten Originale des Künstlers auch ganz vorzüglich. Wenn ein Bild ohne Konturenplatte hergestellt wird, z. B. bei Aquarell-Imitation, so tritt die dunkelste oder sogen. Kraftplatte an Stelle der Konturenplatte. Die Neuzeit ist nun angelegentlich bestrebt gewesen zur Ersparung so vieler Druckplatten den autotypischen Farbendruck zu vereinfachen durch den Dreifarbendruck mit den drei Grundfarben Gelb, Rot und Blau, welcher unstreitig zu den überraschendsten und bewundernswertesten Leistungen der Buchdruckerpresse gehört. Das Börsenblatt (1898, No. 70) brachte sehr beachtenswerte

Notizen über die Vervollkommnung des Dreifarbendruckes. Dr. E. Vogel in Berlin in Verein mit dem Farbendrucker Vollrich hat das Verdienst, dieses Problem zur Vollkommenheit geführt zu haben. Den Anfang machte der Dreifarbenlichtdruck; bei welchem homogene Farbenschichten neben- und aufeinander liegen. Für die Herstellung druckfähiger Farben-Cliché's für den Dreifarbendruck ergaben sich größere Schwierigkeiten: Es müssen zuerst drei photographische Aufnahmen und nach diesen mit Hülfe des Glasnetzes drei autotypische Negative gemacht werden. Die drei ersten Aufnahmen haben den Zweck, die Grund- oder Primärfarben im Bilde zu scheiden, wozu man sich der Strahlenfilter d. h. farbiger Glasplatten, bedient, welche alle Farbenstrahlen des Originals, für die sie nicht bestimmt sind, weiß erscheinen lassen, so zu sagen herausfangen und nur die Strahlen der gewollten Farbe übertragen; für Gelb wird ein violetter, für Rot ein grüner, für Blau ein orangefarbenes Strahlenfilter benutzt. Die so erlangten Primärfarbenaufnahmen dienen alsdann zur Herstellung der autotypischen Platten, und der hierdurch bedingte, ziemlich umständliche und mühevolle Prozeß, sowie die bedingte sorgfältige Retouche und Abtönung des Lichtes erfordern Zeit und Mühe. Aber die Zeit wird beim Druck wieder eingebracht, weil das Bild nur drei bis viermal durch die Presse geht, während der gewöhnliche typographische oder lithographische Farbendruck so viel mal die Presse passieren muß als das Bild Farbentöne hat. Der Druck erfolgt in der Ordnung, daß das Gelb in Deckfarbe zuerst gedruckt wird, worauf dann Rot und schließlich Blau in Lasurfarben folgen. Beide durchscheint das zu unterst liegende Gelb, das stimmend auf den Ton des Ganzen wirkt. Der Dreifarbendruck ist in der Lithographie nicht anwendbar; seine Domäne ist der Buchdruck und Lichtdruck.

Als besonders vortrefflich und mustergültig in ihren Leistungen im Dreifarbendruck nennt man die Firma Förster & Borries in Zwickau, deren Schulbücher über Pilzkunde und Botanik in den buntesten Farbentafeln als unübertrefflich gerühmt werden.

Der Verfasser hat sich für Ölfarbendruck als Wanddekoration niemals recht begeistern können; der Buntdruck in Aquarellfarben auf der Buchdruckpresse ist in künstlerischer Beziehung ungleich wertvoller zu schätzen. Es mag aber erwähnt werden, daß die Firma Troitzsch in Berlin auf dem Gebiete des lithographischen Ölfarbendruckes viel Vortreffliches leistet. Sie legt auf den Stein als Grundlage den

Lichtdruck, welcher im Stande ist, der Lithographie-Unterlage den oft harten und kalten Steindruckton zu nehmen.

Beim Dreifarbenlichtdruck ist das Verfahren und die Farbenreihenfolge dieselbe wie beim typographischen Farbendruck, aber ohne Anwendung des s. g. Rasters, da ja der Lichtdruck den Vorzug besitzt, alle Halb- und Zwischentöne ungebrochen mit größter Zartheit wiederzugeben. Alle diese mehrfarbigen Druckverfahren lassen sich nicht von heute auf morgen herstellen und liefern; Zubereitung, Herstellung, Retouche der Platten und das Trocknen der Farben erfordern einige Wochen Zeit, abgesehen von der Gunst oder Ungunst der Witterung.

Der Herstellung farbiger Photogravüren durch den Druck ist im ersten Teile dieser Abhandlung gedacht worden. Wir haben den Abschnitt über die farbige Herstellung aller dieser Druckgattungen ausführlicher behandelt, weil die farbige Typogravüre, besonders im Buch- und Zeitschriftendruck, ein Faktor der Zukunft ist und ein Zweig, welchem der Kunstverleger der Zukunft die größte Aufmerksamkeit zuwenden wird. Nicht minder richten sich unsere erwartungsvollen Blicke auf ein Verfahren der Zukunft, welches geeignet ist, in unseren Künstlern einige Befürchtung für ihre Berufsthätigkeit zu erwecken, es ist die direkte Photographie in natürlichen Farben.

In unserm Aufsatz „Der Kunsthandel" I. Teil wurde ein Verfahren des Grafen Vittorio Turati in Mailand erwähnt, wonach er auf der Buchdruckerschnellpresse mit einem einmaligen Druck von einer Platte eine beliebige Anzahl von Farben im Bilde zur Erscheinung bringt. Die in die Öffentlichkeit gelangten Druckproben sind meisterhaft; doch ist es dem Schreiber dieser Zeilen auf Anfrage beim Erfinder nicht gelungen, eine genügende Aufklärung über dies Verfahren zu erlangen. Dagegen scheint die Aufnahme von Photographien in natürlichen Farben noch vor Ablauf unseres Jahrhunderts eine Thatsache werden zu wollen. Schon im Dezember 1889 nahm Dr. Adolf Feer in Lörrach ein deutsches Reichspatent auf ein Verfahren zur Erzeugung von farbigen photographischen Bildern, bei dem er die aromatische Gruppe als lichtempfindliche Substanz benutzte. Er imprägnierte zu diesem Zwecke ein Papier oder Gewebe mit einer verdünnten Mischung eines diazosulfosaurem Salzes und anderen Substanzen, welche richtig vermischt, sofort einen Farbstoff bilden und in Farbe und Ton nahezu eine unendliche Reihe bilden kann. Durch gesteigerte Empfindlichkeit dieser Körper wirkt es in der Camera und

maßt sich die Farben der Natur an. (Näheres Reichspatent Nr. 53,455) Zweifellos sind mit dieser Erfindung der Photographie in natürlichen Farben neue Wege eröffnet, die neuerdings in Frankreich mit Erfolg betreten sein sollen. Wir warten mit Spannung auf die Vollendung dieser Entdeckung, die uns wie ein Wunder aus „Tausend und einer Nacht" entgegentreten mag.

Das Kolorieren von Kunstblättern in Aquarell oder Tempera (Handkolorit),

wenn es mit künstlerischer Sorgfalt und mit Verständnis gehandhabt wird, ist eine besondere Branche für den Verleger größerer Einzelblätter. Nicht der farbige Druck von Stichen, wie er im vorigen Jahrhundert in Mode war, sondern die Übermalung guter und geeigneter Sujets und Landschaften, also Handmalerei durch Künstlerhand, erfreut sich des gegenwärtigen Geschmackes im Publikum. Man will durch diese Handmalerei den landläufigen Ölfarbendruck verdrängt sehen, weil letzterer, wenn auch oft mit großer Sachkenntnis ausgeführt, nicht immer den Reiz des Künstlerischen in sich birgt. Kalt, hart und geleckt, zuweilen mit einem unangenehmen Stich in's Wurzelgelbe ist im allgemeinen der Eindruck eines Farbendruckes, der durch das Unterlegen der Ton- oder Grundplatte zu sehr die mechanische Kraft verrät, während beim Übermalen der Drucke durch freie Handmalerei der reiche, milde Zauber der künstlerischen Ursprünglichkeit seine Wirkung ausübt.

Es giebt nun verschiedene Methoden des Übermalens, zu denen mehr erforderlich ist als eine bloße Handfertigkeit. Der übermalende Künstler — denn nur ein solcher ist für diese Arbeit verwendbar — muß vor allem den Geist und den Farbensinn des Schöpfers der Originalgemälde, nach welchem der ihm vorliegende Druck gemacht ist, verstehen und seine Technik sich aneignen, da ja fast jeder Künstler seine besondere Technik im Farbenauftrag hat. Nach Erfahrung des Verfassers, der an seinen größeren Kupferdrucken alle Malweisen versucht und in einem Zeitraum von etwa zwölf Jahren zwischen Aquarell-, Tempera- und Ölmalerei öfter gewechselt hat, ist nach vielfachen Methoden die Behandlung in Temperafarben die beste. Freilich pflegt das Publikum aus Laune oder Mode die Aquarellübermalung, also die Behandlung in Wasserfarben, vorzuziehen, es muß aber hier betont werden, daß nicht jeder Photogravüredruck, nicht jedes Papier

für Aquarellbehandlung geeignet ist. Der Neigung oder Mode beim Publikum gegenüber hatte ich stets die Empfindung, und werde diese auch behalten, daß die Wirkung der Temperafarbenbehandlung eine ungleich frischere, schönere, freundlichere ist, als die Aquarellübermalung. Es liegt dies auch mit in der Natur der Sache. Ich sage mir, daß ein mit Aquarellfarbe übermalter Druck, besonders wenn er dunkele Halbtöne und Tiefen hat, genau genommen, ein Unding ist. Ich sage mir ferner, wenn das Original eine Ölmalerei ist, so kann und soll man daraus im Druck kein Aquarell machen. Thatsächlich sind ja auch unsere mit Wasserfarben übermalten Drucke keine Aquarelle in des Wortes eigentlicher Bedeutung, sondern nur eine Lasur, eine Überlasur des Druckes, welche den Grund des letzteren durchscheinen lassen und deshalb den Namen Aquarell nicht verdienen. Denn der reine Aquarellcharakter schwindet ja eo ipso. Durch das Durchleuchten des gedruckten Tones und um letzteren nicht zu aufdringlich erscheinen zu lassen, ist die Zuhülfenahme von Deckfarben oder Gouache unvermeidlich. Auch bei aller Sorgfalt gleicht in der Aquarelltechnik niemals ein Exemplar genau dem andern. Nun ergeben sich in der Aquarellbehandlung leicht fleckige Erscheinungen, die aus der schnellen Laviertechnik entspringen können, dadurch entsteht oft kostspieliger Ausschuß, an welchem Mühe und Arbeit zu schanden wird. Hat mit diesem letzteren Umstande der Künstler, dann der Verleger zu rechnen, so hat der Sortimenter und das Publikum mit dem Übelstande zu kämpfen, daß solche Aquarellbehandlung leicht im Schaufenster oder an hellen Wänden verblaßt. So mußte der Verfasser sich nach vielen kostspieligen Experimenten sagen, daß Aquarellübermalung für seine großen Kupferätzungen weit weniger geeignet ist als die lobenswerte Übermalung in Tempera oder in Ölfarbe.

Aber auch weil sie künstlerischer in der Erscheinung ist, kehrte Verfasser gerne zur Temperamalerei zurück; und er ist der Überzeugung, daß das Publikum für diese Technik doch schließlich mehr zu erwärmen sein wird, wenn die Malerei selbst mit leichter Hand geschieht, also keine zu pastose Ölfarbentechnik zeigt. Die Aquarellübermalung ergiebt auch mancherlei Täuschungen, indem sie für viele Drucke, wie gesagt, garnicht anwendbar ist. Es kommt hinzu, daß z. B. die Luft einer Landschaft im Original derartig gehalten ist, daß sie im Druck einen so unbestimmten Ton erhält, daß man, wenn man das Original nicht gesehen hat, hochgradig im Zweifel darüber bleiben wird, ob die

weißen Wölkchen im Original blauer Himmel sind, oder ob die blaue Himmelfarbe im Original weiße Wolke ist. Mag nun also die Übermalung mit Wasserfarben mehr Mode sein, künstlerischer in der Wirkung ist die Behandlung in Tempera oder leichter Ölfarbenmalerei, und diese wird auch mehr und mehr durchdringen. In Bezug auf das Papier ist nun von Wichtigkeit, hervorzuheben, daß es für Aquarellbehandlung nur halbgeleimt sein darf, weil die Wasserfarbe sonst vom Papier nicht geschluckt wird. Bei Tempera- und Ölbehandlung ist stark geleimtes Papier nötig, welches noch ein leichtes Übergehen der Farbe mit Alaun- oder Gelatinelösung verträgt, da sonst die Fettfarbe leicht durchschlagen kann. Dieses Übermalen mit Tempera- oder Ölfarbe soll aber mit leichter Hand und nicht zu dick vor sich gehen, damit die Bildfläche nach dem Bemalen möglichst frei von Fettglanz, also in matt-trockener Farbe erscheint. Bilden sich einige Tage nach dem Trocknen duffe, eingeschlagene Stellen, so sind diese durch sanftes Übergehen mit französischem Firnis leicht beseitigt.

Übermalungen irgend welcher Art auf Chinapapier zu machen, ist nicht rätlich; es müssen für diese Zwecke Drucke auf weißem Druckkarton hergestellt werden.

Wenn hier der Temperamalerei mit ihrer größeren Leuchtkraft der Farben das Wort geredet und gegen die Aquarellbehandlung gesprochen wurde, so darf als künstlerischer Beleg noch betont werden, daß ein wirkliches Originalaquarell technisch ganz anders unter der Hand des Künstlers entsteht, als eine aquarellistische Übermalung; schon aus diesem Grunde ist es ganz verwerflich, einen mit Wasserfarben behandelten Druck mit dem auf wahre Kunst Anspruch machenden Namen „Aquarell" in Verbindung zu bringen.

Zur Gesetzeskunde des Urheberrechts.

Es wird vorausgesetzt, daß jeder Angehörige des Buch- und Kunsthandels den Wortlaut der beiden Reichsgesetze kennt, die das Urheberrecht auf dem Gebiete der bildenden Kunst und der Photographie genau regeln. Beide sind vom 9. und 10. Januar 1876; **das Reichsgesetz über das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste** lautet in nuce d. h. dem Sinne, nicht dem Wortlaute nach, wie folgt:

1. Der Urheber (Maler, Bildhauer, Stecher, Holzschneider, Radierer) hat allein das Recht, sein Werk nachzubilden, zu kopieren, zu reproducieren und zu veröffentlichen, kann aber

dieses Recht an andere Personen, durch Kauf, Schenkung, Tausch oder Testamentsverfügung übertragen. In gleicher Weise können die Erwerber das Recht weiter veräußern, d. h. wieder an andere Personen rechtskräftig übertragen.

2. Werke der Baukunst, d. h. öffentliche Bauten und Monumente, sobald sie auf der Straße öffentlich für Jedermann sichtbar werden, sind gegen Nachbildung nicht geschützt. Auch darf jedes Werk der bildenden Künste zur Nachbildung frei benutzt werden (das Gesetz zieht aber keine Grenze, wo die sogen. freie Benutzung anfängt bezw. aufhört).

3. Es ist also jede Nachbildung eines durch das Autorrecht geschützten Werkes verboten und zwar 30 Jahre lang nach dem Tode des Urhebers, wobei das Todesjahr als Volljahr gilt. Es würde also beispielsweise das Werk eines Urhebers, der am 1. Januar 1900 stirbt, nicht am 1. Januar 1930, sondern erst am gleichen Datum 1931 für Jedermann zur Nachbildung frei werden, wobei aber zu beachten ist, daß das frei gewordene Werk des Urhebers, falls es gestochen oder radiert wurde, nach diesen Stichen und Radierungen erst dann nachgebildet werden darf, wenn Stecher und Radierer ebenfalls 30 Jahre tot sind.

Das sind die wesentlichen Punkte dieses am 1. Juli 1876 in Kraft getretenen Reichsgesetzes, und alle früheren in den einzelnen Staaten getroffenen Bestimmungen haben keine Giltigkeit mehr. Eine Erteilung von Privilegien für die alleinige Publikation ist nicht mehr zulässig.*) (Siehe u. a. die alleinige Publikation von Galleriewerken).

*) Es ist eine alberne Gewohnheit mancher Kunstverleger, neben die Unterschrift ihrer Publikationen auch in allen modernen Sprachen den Zusatz zu drucken: „Gesetzlich geschützt" — „Registered" — „Déposé" — oder gar: „Gegen Nachbildung geschützt". Solche Zusätze haben nicht den allergeringsten Wert und nur den Zweck, das Blatt durch unnötigen Schriftaufdruck zu verunstalten. Jedes reproduzierte Kunstwerk, welches nach dem Gesetze geschützt ist, bedarf nur der Firma und des Wohnortes des Verlegers und des Namens des Autors, bei Photographien auch der Jahreszahl der Ersterscheinenden. — Dadurch und allenfalls auch durch die Übersendung von Pflichtexemplaren an die Behörde ist das betreffende Werk ohnehin geschützt. Anonyme oder pseudonyme Autoren finden nur dann auch länger noch als 30 Jahre nach Erscheinen einen Schutz gegen Nachbildung, wenn der Verleger die wahren Urheber der Kunstwerke mit ihrem wahren Namen nennt und sie so in die dafür bestimmte Eintragsrolle bei dem Stadtrat in Leipzig eintragen läßt. Dasselbe gilt auch von anonymen Werken der Litteratur.

Das Urheberrecht ist ein Vermögensrecht, kann also als solches auf die Erben des Urhebers übergehen, auch dann, wenn ein Werk zu Lebzeiten des Autors noch nicht publiziert wurde.

Der Ausdruck: „Werk der bildenden Kunst" wurde von der Gesetzgebung deshalb gewählt, um die Annahme auszuschließen, daß das artistische Urheberrecht sich nur auf solche Leistungen erstrecke, die einen gewissen Grad von künstlerischer Bedeutung oder Vollendung zu beanspruchen vermögen. Allein immerhin muß das Werk, im Gegensatz zu den Erzeugnissen der Industrie, ein Produkt geistiger, individueller Arbeit sein und eine ästhetische Darstellung auf dem Gebiete der Malerei, Zeichnung oder Bildhauerei bezwecken. Dabei kommt es nicht nur auf die Originalität des Gedankens, sondern auch auf die Selbständigkeit der Formengebung an. Ein Original unterscheidet sich von der Ab- oder Nachbildung darin, daß es nicht als eine einfache Wiedergabe eines in der Wirklichkeit schon vorhandenen Werkes in Betracht kommt. Es ist übrigens gestattet, jedes geschützte Werk zu kopieren, wenn es zum eigenen Privatgebrauch geschieht und nicht als Kauf- oder Tauschobjekt in den Handel gebracht wird. Was die erlaubte freie Benutzung eines Werkes anlangt, so hat die Gesetzgebung hier den Gedanken zu Grunde gelegt, daß das Alte zur Anregung für das Neue dienen dürfe, daß das Motiv in anderer Formengebung benutzt werden darf. Freilich darf kein Mißbrauch damit geschehen. Wollte man z. B. Defreggers „Tanz auf der Alm" einfach wie im Spiegel umgekehrt malen und höchstens den Figuren andere Kleider anziehen, so wäre das wohl entschieden noch als Nachbildung anzusehen.

Es giebt nun in der Neuzeit im Hinblick auf die mannigfachen photographischen, chemigraphischen und photomechanischen Reproduktionsarten so vielerlei Abweichungen in der Methode der Herstellung, daß aus diesen und den oft mangelhaften Verträgen, die heillosesten Prozesse zwischen Kunstverlegern, Holzschneidern und Redaktionen von illustrierten Zeitschriften entstanden. Diese kamen daher, weil manche Künstler dem Einen das Recht für Holzschnitt, dem Zweiten das für Autotypie, dem Dritten für Farbendruck, Anderen für Stich, Radierung, Buntdruck, Zinkographie ꝛc. ꝛc. verkauften, so kam es, daß ein und dasselbe Kunstwerk zehn verschiedene Verleger haben konnte. Ja, es kam so weit, daß Einer das Recht für Photographie erwarb, ein Anderer das alleinige Recht für Kolorierung dieser Photographie.

Wer das ausschließliche Vervielfältigungsrecht für alle graphischen Reproduktionen erwirbt, ist zweifellos Besitzer aller Verlagsrechte an dem Bild.

Erwirbt nun ein Verleger blos das photographische Recht, so ist kein Zweifel, daß damit nur die Befugnis gegeben ist, das Bild nur auf photographischem Wege herzustellen. Hier ist aber eine genauere Präzisierung im Vertrage notwendig, weil, genau genommen, alle modernen Reproduktionsarten auf Photographie beruhen, ja fast ohne ein photographisches Verfahren gar nicht mehr ausgeführt werden können. Deshalb ist es notwendig, daß im Vertrage mit dem Künstler vorgesehen wird: „für alle auf der Photographie beruhenden Reproduktionsarten." Zu diesen letzteren gehören: der Lichtdruck, die Autotypie, die Photolithographie, der Woodburydruck, die Helio- oder Photogravüre (Kupferätzung). Es sind also photographische Druckverfahren, welche hiernach als Photographie angesehen werden sollten. Man könnte folgerichtig auch Holzschnitt, Radierung und Stich hineinrechnen, weil eine photographische Übertragung auf die Platten jetzt durchweg der Arbeit des Xylographen und Stechers vorausgeht, allein diese selbständigen Kunstdrucke bedingen für die Platte doch die Künstlerhand und sind als selbständige Verfahren anzusehen. Auch die Photogravüre erfordert die Überarbeitung eines Stechers, und nach der subjektiven Meinung des Schreibers dieser Zeilen können auch der Lichtdruck und die Autotypie nicht als Photographie im engsten Sinne angesehen werden. Machen doch auch einige Zollbehörden einen Unterschied, indem sie die Photographie zollfrei behandeln, den Lichtdruck aber mit Zoll belegt haben.

Bei der Abfassung von Verträgen sollten also, um dem Hexensabbat von Prozessen und Meinungsverschiedenheiten Einhalt zu thun, nur die Silberphotographie, der Pigment- auch Kohledruck und die Platinotypie als Photographie angesehen werden, weil alle anderen Verfahren, denen die Photographie nur als Mittel zum Zweck zu Grunde liegt, der Buchdruck- resp. Kupferdruckpresse bedürfen. Hier liegt der Unterschied, den die zukünftige Gesetzgebung markieren sollte. Bei der Creierung neuer Gesetze werden wohl Sachverständige zugezogen, leider aber nicht die Männer, welche mitten in der täglichen Berufspraxis stehen und, aus dieser ihre täglichen Erfahrungen unmittelbar schöpfend, oft zu besseren Gesetzesauslegern werden als Richter und Staatsanwalt.

Früher dachte der Künstler, der das Reproduktionsrecht seines Werkes veräußerte, nur an eine Erscheinung als Einzelblatt, oder wenn auch zu einem Album vereint, doch immer an ein einen gewissen selbständigen Wert repräsentierendes Kunstblatt; er hatte dabei die „Erscheinung" auf dem Absatzmarkt im Auge. Neuerdings aber, durch die vielen photochemischen Verfahren belehrt, entstehen Vorbehalte, die, wenn der Vertrag nicht präzis genug abgefaßt ist, zu Verwickelungen führen.

Es mag hier noch erwähnt werden, daß das Übermalen einer Photographie in den Farben des Originals nur dann gestattet ist, wenn der Reproduzent das gesamte Verlagsrecht des Werkes vom Künstler erworben hat, es sei denn, daß letzterer sich das Recht des Übermalens ausdrücklich vorbehalten hat.

Nun giebt es bezüglich der Nachbildung eines noch geschützten Kunstwerkes einen Fall, welcher diese Nachbildung ohne besondere Genehmigung des Autors oder Verlegers gestattet. Es ist nämlich die Nachbildung zulässig, wenn sie einem Schriftwerke eingefügt wird, in welchem letzteres (der Text) die Hauptsache und die Abbildung nur als Erläuterung des Textes dient, jedoch muß der Urheber oder die benutzte Quelle (Verleger) im Text oder in der Unterschrift genannt werden.

In der Berner Konvention vom 9. September 1886 haben sich unter Aufhebung früherer Verträge folgende Staaten zum Schutze der Urheberrechte auf Gegenseitigkeit verpflichtet:

Das Deutsche Reich, Belgien, Spanien, Frankreich, Großbritannien, Italien, Schweiz, Haiti und Tunis.

Die Vereinigten Staaten von Nordamerika, Rußland, Holland, Dänemark, Schweden und Norwegen, sowie alle übrigen, noch nicht zur europäischen Kultur gehörenden Länder, sind dem Berner Bunde bisher noch nicht beigetreten.

Jedes der zum Bunde gehörenden Länder genießt in den übrigen Vertragsländern den Urheberschutz bis zu dem Grade, den diese nach ihren eigenen Landesgesetzen ihren Inländern gewähren.

Geschützt sind nach der Berner Konvention: Bücher, Broschüren und alle anderen Schriftwerke, dramatische und dramatisch-musikalische Werke, musikalische Kompositionen mit oder ohne Text; Werke der zeichnenden Kunst, der Malerei, der Bildhauerei (letztere nur soweit sie nicht durch öffentliche Straßen und Plätze als Gemeingut des

Volkes jedem Auge sichtbar sind), Stiche, Lithographien, Illustrationen, geographische Karten, geographische, topographische, architektonische oder sonstige wissenschaftliche Pläne, Skizzen und Darstellungen plastischer Art, überhaupt jedes Erzeugnis aus dem Bereiche der Litteratur Wissenschaft oder Kunst, welches im Wege des Drucks oder sonstiger Vervielfältigung veröffentlicht werden kann.

Die Berner Konvention gewährt eine rückwirkende Kraft, indem sie auch alle vor dem 9. September 1886 erschienenen Werke der betreffenden Länder schützt.

Das deutsche Gesetz kennt keine Förmlichkeitsbestimmung, welche den Genuß der Rechte bedingt; es tritt der Schutz des Urheberrechtes ohne Weiteres mit der Entstehung des Werkes ein, und deshalb sind, wie schon bemerkt, alle Nebenbezeichnungen auf der Reproduktion, welche auf einen Schutz hinweisen, überflüssig. Das französische Gesetz verlangt die Deponierung zweier Exemplare, in England ist der Schutz an die Bedingung einer vorherigen Eintragung des Werkes in ein öffentliches Register geknüpft, während diese Bedingung in der Schweiz fakultativ ist mit Ausnahme der posthumen oder der von einer Behörde oder Korporation publizierten Werke.

Wenn je ein Gesetz mit oder ohne Hilfe praktischer Sachverständiger ins Leben getreten, so ist nicht leicht eines vorhanden, welches an Unvollkommenheiten, Unklarheiten, ja Widersprüchen so reich ist, wie **das Reichsgesetz für den Schutz der Photographien** gegen unbefugte Nachbildung vom 10. Januar 1876. Sein Wortlaut erfordert eingehendes Studium und reizt zum Widerspruch.

In nuce kann man aus diesem Gesetze nach einigem Studium entnehmen, daß jede Photographie auf fünf Jahre gegen Nachbildung geschützt ist, wenn sie den Namen des Verlegers, bezw. Photographen, dessen Wohnort und die Jahreszahl der Aufnahme, d. h. die Jahreszahl des ersten Negatives und seiner Veröffentlichung trägt. Dieser Schutz gilt bei der eben genannten Formalität von jeder Naturaufnahme und von jeder nach einem noch geschützten und auch nicht mehr geschützten Originalgemälde oder sonstigem Kunstdruck.

Photographien nach noch geschützten Kunstwerken genießen den Schutz 30 Jahre nach dem Tode des Autors (Künstlers). Demnach ist jede Photographie nach nicht mehr geschützten Originalen, deren Verleger oder Verfertiger die Anbringung von Namen und Jahreszahl unterläßt, nicht geschützt.

Nicht geschützt ist ferner jede Photographie nach nicht mehr geschützten Originalen (z. B. alten Meistern), wenn der Verleger oder Photograph sich auch der vielfach geübten Praxis bedient, eine spätere Jahreszahl darauf zu setzen, als die der erstmaligen Publikation. Eine solche Praxis ist gleich Null und beruht nur auf Täuschung.

Wir haben also zweierlei Arten von Rechtsschutz für Photographie. Der eine währt nach § 6 des Gesetzes nur fünf Jahre, der andere nach § 9 für die Lebenszeit des Urhebers des Originals und 30 Jahre nach dessen Tode.

Die Gesetzgebung ist von dem löblichen Streben ausgegangen, jede Photographie nach Naturaufnahmen und nach nicht mehr geschützten Kunstwerken deshalb auf fünf Jahre zu schützen, um dem Verleger bezw. Photographen den Lohn der Priorität auf fünf Jahre für seine Arbeit und seinen Kostenaufwand für diese Frist nicht vorzuenthalten. Es muß hier noch eingeflochten werden, daß Photographien nach lebenden oder verstorbenen Personen (Porträts) bis fünf Jahre nach der Aufnahme nur mit Bewilligung des Porträtierten oder dessen Erben nachgebildet und in den Handel gebracht werden dürfen.

Vor Erlaß dieses Gesetzes zum Schutze der Photographie herrschte bei Schriftstellern und an den Gerichtshöfen eine Verschiedenheit der Auffassung darüber, ob sich die Photographie als eine der bildenden Künste oder als eine blos technische oder gewerbliche Thätigkeit darstelle, und demgemäß ihre Erzeugnisse den Rechtsschutz der ersteren zu beanspruchen haben oder aber der freien Benutzung anheimfallen. Das frühere baierische Gesetz vom 28. Juni 1865 hatte z. B. die Photographie als Kunstverfahren und ihre Produkte als Werke der Kunst betrachtet. Die Reichsgesetzgeber wendeten aber ein, bei der Photographie fehle die künstlerische Herstellung, es sei die Natur, welche arbeite, der Photograph leite und lenke dieselbe nur auf gewisse Ziele.

Die Berner Konvention schützt nun zwar „jedes Erzeugnis der Kunst, welches im Wege des Druckes oder sonstiger Vervielfältigung veröffentlicht werden kann", erwähnt aber die Photographie als solche mit keiner Silbe, sie schützt also nur das Original des Autors und dessen Nachbildung auf 30 Jahre nach dem Tode des letzteren. Es mangelt also bis heute der Photographie jener internationale Rechtsschutz, der in der Berner Konvention für Kunstwerke ausgesprochen ist. In Österreich steht die Photograpie

nicht unter dem Gesetz der Urheberrechte, sondern ist dort lediglich Gegenstand polizeilicher Ordnung im Preßgesetz. In Frankreich haben mehrere Gerichte hierauf die Bestimmungen über artistisches Eigentum angewendet, ohne daß sich daraus eine feste Praxis bilden konnte. In England steht die Photographie unter dem Schutze der Acte vom 29. Juli 1862.

Wir kommen jetzt zu einem wunden Punkt unseres deutschen Photographieschutz-Gesetzes vom 10. Januar 1876, zu dem ominösen § 4, welcher lautet:

„Die Nachbildung eines photographischen Werkes, wenn sie sich an einem Werke der Industrie, der Fabriken, Handwerke und Manufakturen befindet, ist als eine verbotene nicht anzusehen."

Das heißt also: jede Photographie, ob geschützt oder nicht und ob deren Origignal noch geschützt oder nicht mehr geschützt, darf auf Gegenständen der Industrie durch irgend ein beliebiges Verfahren, also auf Tassen, Tellern, Etuis, Kasten, Pfeifenköpfen, Fensterscheiben ꝛc. nachgebildet werden. Die Gesetzgebung scheint hier unterlassen zu haben ausdrücklich zu betonen, daß geschützte Originale auszunehmen seien, und so sehen wir denn auch, wie die Ausnützung dieses Paragraphen blind gewüthet hat.*)

*) Ich bin hier in der Lage ein ergötzliches Beispiel aus meiner eigenen Wahrnehmung anzuführen, welches mehr als eine bloße Anekdote, eine geradezu klassische Wahrheit ist. Jedermann kennt die Skizzenbücher von Albert Hendschel. Der gefeierte Künstler erzählte mir persönlich mit einem Anflug von Galgenhumor folgendes: „Bald nach der ersten Ausgabe meiner Skizzenmappe bemerkte ich die Nachbildung meiner Zeichnungen auf Cigarrenetuis, Papierenveloppes, Tassen, Schalen, Gläsern, Tellern, Lampenschirmen ꝛc. Erholungsbedürftig reiste ich in verschiedene Bäder und sah mich in den Schaufenstern der Galanteriewarenhändler ꝛc. von meinen eigenen Bildern angegrinst, Freunde die mir eine Cigarre anboten, erschreckten mich durch meine Gestalten auf ihren Etuis. Dies ging so weit, daß mich zuletzt, wohin ich auch kam, meine eigenen Zeichnungen, noch dazu in den denkbar schlechtesten Reproduktionen, ärgerten. Jetzt beschloß ich, meinen Gestalten durch eine weite Reise zu entfliehen. Ich ging in das entlegene kleine Seebad Marylyst am Sund. Hier in der Nähe des Kattegatt glaubte ich mich, möglichst unbeleckt von der Kultur, erholen zu können. Ja, prosit! Kaum betrete ich mein Gasthofzimmer und verlange Waschwasser, so entdecke ich meine Zeichnungen nicht allein auf Waschgeschirr und Seifennäpfchen, sondern sogar unten am Grunde jenes unvermeidlichen Geschirres, dessen Benutzung sich kein Menschenkind entschlagen darf. Schäumend vor Wut zahlte ich mein Zimmer und reiste ab." —

Dieses Exempel ist hier eingeflochten worden, weil es bei dem unvollkommenen Wortlaut des Gesetzesparagraphen zum Nachdenken anregt, was die Gesetzgebung unter „Gegenstände der Industrie" versteht. Vielleicht sind damit wohl solche Gegenstände gemeint, welche nicht von einer mechanischen Einwirkung der Presse betroffen werden, also keine Preßerzeugnisse sind. Neuere Gerichtsentscheidungen aber haben festgestellt, und auch das Reichsgericht hat sich der Auffassung angeschlossen, daß auch manche Industriegegenstände, bei welchen die Photomechanik mitgewirkt, nicht als Preßerzeugnisse anzusehen seien und auch von den Zollbehörden als solche nicht behandelt werden.

E. Grünewald, Amtsgerichtsrat in Metz, schrieb 1888 (Verlag von Ed. Liesegang in Düsseldorf) eine Broschüre: „Das Urheberrecht auf dem Gebiete der bildenden Kunst und Photographie", 92 Seiten gr. 8°, dessen sorgfältige Lektüre hiermit jedem Kunstverleger empfohlen sei. Er erläutert die dunklen Stellen des Gesetzes in anschaulicher und praktischer Weise und giebt außer dem Wortlaut der Urheberrechtsgesetze und der Berner Konvention praktische Beispiele und Winke zur Beherzigung für etwaige Gesetzesänderung.

Die Copyright-Bill der Vereinigten Staaten von Nordamerika vom 4. Dezember 1889. — Amerika ist bekanntlich das Land der Freibeuterei für alle guten ausländischen Erzeugnisse der Litteratur und Kunst. Ein halbes Jahrhundert lang sind von den europäischen Kulturstaaten, besonders von England und Deutschland die größten Anstrengungen für einen Schutz der Litteratur und Kunst in Amerika gemacht worden, aber leider vergeblich. Amerika betrachtete die ausländische Litteratur und Kunst wie herrenloses und angeschwemmtes Strandgut. Das Hervorragende, das Gute und Sensationelle wurde aufgefischt und verarbeitet, Bilder in Wandschmuck und Illustration wurden förmlich ausgeschlachtet, das weniger Gute, weniger Brauchbare ließ man bei Seite. Vor einigen Jahren aber entstand in den Vereinigten Staaten eine ernste Bewegung, die von den Autoren drüben selbst ausging und unseren Bestrebungen zu Hilfe kam. Die amerikanischen Autoren und Künstler sagten sich: so lange die amerikanischen Verleger das auserlesene Beste aus Europa als gute Prise umsonst haben können, ist es den amerikanischen Autoren unmöglich gemacht, empor zu kommen. So entstand denn endlich im Kongreß zu Washington unter dem damaligen Präsidenten Harrison eine Copyright-

Bill, welche dem Auslande dieselben Schutzrechte gewähren sollte, wie den Werken des eigenen Landes, es war ein Gesetz auf Gegenseitigkeit. Schade nur, daß die schlauen Yankees eine Klausel setzten, die für den europäischen Verlagshandel bezw. für die Autoren nicht viel mehr wurde, als ein Danaergeschenk. Während die Bill den ausländischen Erzeugnissen der Kunst und des Musik- und Landkartenhandels den Schutz gegen Nachdruck ohne große Schwierigkeiten einräumte und lediglich die Bedingung stellte, daß ein Exemplar unserer Erzeugnisse am Tage der Ausgabe in Europa in die Kongreßakten zu Washington einzureichen sei, legte sie dem ausländischen Buchverleger die harte Verpflichtung auf, das zu schützende Werk auch gleichzeitig mit der europäischen Ausgabe in den Vereinigten Staaten mit amerikanischen Lettern setzen und drucken zu lassen. Der europäische Autor bezw. Verleger war und ist also genötigt, sein Werk zweimal durch Satz und Druck gleichzeitig herzustellen. Aber auch für den Künstler bezw. Kunstverleger gestalteten sich ungeahnte Schwierigkeiten, welche in den europäischen Staaten ein skeptisches Verhalten aufkommen ließen, und man darf heute nach den gewonnenen Erfahrungen höchstens froh sein, daß man mit den Yankees wenigstens einen Schritt weiter gekommen ist, welcher über kurz oder lang eine günstigere Änderung der Bill herbeiführen wird und muß. Unter diesen Zukunftsauspizien war es für die europäischen Kulturländer geraten, diese Bill bis auf Weiteres anzunehmen.

Der Kunstverleger, welcher seine Bilder gegen Nachbildung in den Vereinigten Staaten schützen will, hat sich an die amtliche Stelle des deutschen Buch-, Kunst- und Musikalienverlages zu wenden unter Einsendung folgender Erklärung:

An
die amtliche Stelle für den Buch-, Kunst- und Musikverlag
(R. Volkmann)
11 East, Sixteenth Street.
New York.

Zur Registrierung in Washington als Copyright sende ich Ihnen anbei einen Titel (bezw. zwei Exemplare) einer photographischen Abbildung des nachgenannten Werkes:

Titel: — — Gattung: — — Autor: — —

Über die Eintragung wollen Sie mir ein Certifikat ausstellen lassen. Mit Veröffentlichung des Werkes warte ich, bis Ihre Nachricht über den erfolgten Schutz eintrifft. Der Künstler ist — — — — Bürger und in — — — — wohnhaft. Ihre Gebühren ersuche ich Sie beim Kommissionär — — — in Leipzig einkassieren zu lassen.

Ort und Name: — — —

Es ist zu bemerken, daß zur Erlangung der Eintragung jedes Kunstblatt mit folgender gedruckten oder eingravierten Bemerkung über oder unter der Randlinie des Bildes versehen sein muß: Copyright by N. N. in N. (folgt Datum der Ausgabe in Deutschland und Jahreszahl).

Ist die Eintragung erfolgt, so genießt das Werk den thatsächlichen Schutz, eine Nachbildung wird vom Kongreßbureau hart bestraft durch 100 Dollars für jedes hergestellte Exemplar. Wir stehen in Europa Amerika gegenüber also auf einem besseren Boden als früher, wo ganz hervorragende oder sensationelle Erscheinungen sofort für den Nachdruck gekapert wurden. Es ist bekannt, daß z. B., als die „Gartenlaube" vor Jahren Heinrich Heines Memoiren veröffentlichte, ein amerikanischer Verleger ein eigenes Schiff mit Buchdruckerei ausrüstete und dort, wo die Elbe bei Cuxhaven aufhört deutsches Gebiet zu sein, die wöchentlich erscheinenden Nummern der Gartenlaube in Form eines Buches sofort auf dem Schiffe setzen und drucken ließ, um bei der Rückkehr nach New York die Auflage fertig abzuliefern, wodurch er einen Vorsprung von einigen Wochen vor anderen amerikanischen Nachdruckern hatte. Um den Nachdruck von Büchern in den Vereinigten Staaten, die ja, wie gesagt, drüben gleichzeitig mit der deutschen Auflage gedruckt und ausgegeben werden sollen, einigermaßen zu verhindern, ist es thunlich, daß der europäische Autor oder Verleger, bevor er die für hüben bestimmte Auflage oder auch nur ein Exemplar seines Buches ausgiebt, einen Kontrakt mit einem Verleger drüben macht. Dadurch ist der europäische Verleger der Herstellung eines gesonderten Auflagendruckes auf amerikanischem Boden überhoben. Charakteristisch für die bisherige Nachdruckkaperei in den Vereinigten Staaten ist die Anekdote, daß ein deutscher Poet, der lebensmüde aber hungrig im Hamburger Hafen sich sein letztes Frühstücksbrot kauft, zu seiner Überraschung findet, daß es in einen Aushängebogen seiner in Amerika nachgedruckten Werke eingewickelt ist.

Wer sich genauer über die amerikanische Copyright-Bill vom 4. Dezember 1890 unterrichten will, der lese meine und anderer Autoren Aufsätze und Abhandlungen im Börsenblatt 1891 Nr. 8, 57, 69, 92, 93, 94, 106, 121.

Dekadenz und Regeneration der modernen Kunst.

Es ist ein heikles Kapitel „die Kunst unseres Jahrhundertendes"; aber im Interesse des Kunsthandels muß es besprochen wer-

den. Die Meinungen darüber stehen in zwei getrennten Lagern sich feindlich gegenüber: würden sie nur vom Idealismus und Realismus enge begrenzt, so hätte sich wohl schon vieles geklärt, was im Kampfgewühl immer neue, nicht wegzublasende Staubwolken aufgewirbelt hat. Aber das sogenannte Mittelding zwischen Wollen und Nichtkönnen, zwischen Mitthun und Nachäffen erzeugt und verwirrt die Meinungsverschiedenheiten, und das sich für fertige Kunst haltende Dilettantentum ist dem Streben nach Kunstvollendung stets ein Hemmschuh gewesen. Wenn es damit gethan wäre, daß schon ein guter Wille, ein aufrichtiges Streben genügen müsse, um sich durchaus und ungeteilt einer Künstlerrichtung anzuschließen und in der Hoffnung ein Glück sieht, durch die Richtung von seinen hochbegabten Kunstgenossen von selbst mit emporgehoben zu werden, weil ja sein bloßer noch unbekannter Name genügen muß, um wenigstens mitgenannt zu werden, dann bedürfte es keines besonderen Talentes, keines ernsten Strebens mehr. Aber diese Hoffnung täuscht, das moderne Malen hört da auf, wo die Schwierigkeiten beginnen, die eigenen Genossen lassen den Streber fallen, und der in's Register der Modernen eingetragene Name erlischt, sobald nach kurzem Eintagsleben ihn Berufenere verdrängen. Sein Name geht plötzlich unter in der jetzt zu einer Riesensündflut angeschwollenen Nomenklatur derer, die alle nach Unsterblichkeit winseln und haschen. In der allermodernsten Kunst glaubt jetzt jeder ihrer Anfangsjünger, all' die Meiers und Müllers, wenn auch nicht in der seelischen Ausübung, so doch in der Handfertigkeit den wirklichen Meister zu verstehen, ihn kritisieren oder übermeistern zu können. Man braucht nur den Mund recht voll zu nehmen.

Im Hinblick auf die Maulhelden und Streber gilt der sokratische Satz, daß der davon noch am meisten versteht, der da weiß, daß er nichts Sicheres könne. Man sagt, große Beispiele erwecken Nachahmung. Jawohl, aber auch kleine, erbärmliche Schöpfungen und Extravaganzen erwecken Nachahmung. Ob und in welcher Richtung jetzt ein Fortschritt oder Rückschritt im Kunstschaffen stattfindet, ist überhaupt sehr schwer zu bestimmen. Zeigt sich auf einer Seite ein offenbares Aufsteigen, so erscheint das oft von einem anderen Standpunkt als ein Niedergang. Wie sich kein Berg erheben kann ohne ein entsprechendes Thal zu verursachen, so entsteht aus einer bis zur Erhabenheit gediehenen Kunst auch jene Dekadenz, in der sich die augenblickliche Kunstperiode befindet. Es ist hier jene Sudelkunst der Schnellmalerei, des La-

vierens der Farben naß in naß, gemeint, die nur auf experimentierende Zufallsstimmung ausgeht, nicht aber auf zielbewußtes Können und sicheres Bewußtsein des Gelingens. Die alten, strengen Formen werden jetzt als lästig und langweilig zerbrochen, das klar Übersichtliche, Einleuchtende ist in den Verdacht des Akademischen oder Klassizistischen gekommen. Man sucht nach neuen Formen und Ausdrucksmitteln für das Gebiet des Unbewußten, Instinktiven, Suggestiven. Man hält sich am liebsten im schwülen Dunstkreis des Dumpfsinnlichen auf, das ganze Triebleben wird sorgfältig von einer Beeinflussung durch den Intellekt gehütet und mit der größten Liebe und Andacht bis in seine eigensinnigsten Launen verfolgt. „Pervers" ist ein unter den Hauskritikern dieser Kunst hoch in Ehren stehender Klassifikationsausdruck, der nur intimsten Leistungen als höchste Auszeichnung zuteil wird. Mit Absicht ahmt man in der Komposition die steuerlosen Wege der Traumphantasie nach, wo nur die kapriziösesten Ideenassociationen sich die Hände reichen.

Unser heutiges illustriertes Plakatwesen, die Reklameannonce, die moderne Vignette, der Bucheinband sind zu einem wahren Affentheater der modernen Kunst geworden, in welchem sich die „Jugend"-Thorheiten einer zerstückelten und zerfetzten Morphiumduselei selbst nicht mehr zurecht finden, so etwa wie Bieleams Esel zwischen zwei Bündeln Heu. Diese modernen Plakatallegorien sind sinnlos, weil meistens verworren, überladen, konfus und geschmacklos. In einigen Jahren wird sich auch dieser pyramidale Unsinn überlebt oder wenigstens abgeklärt haben. Richard von Kralik in Wien ist es, der sich in seinem Vortrag über die Dekadenz unserer Kunst in solchen Auslassungen ergötzt über den Hexensabbat dieser After- und Ausgeburten einer Alkoholphantasie. Er sagt: „Schlaf, Traum, Hypnose, Rausch, Delirium, Wahnsinn in allen Stadien sind jetzt beliebte Stoffe der Darstellung, weil sich in diesen Zuständen die Herrschaft des vernünftigen Bewußtseins, des Intellekts nicht aufdrängt". Falsch verstandene Allegorie und Symbolismus sind deshalb so bequem, weil sie sogar kein Nachdenken erfordern. „Man könnte", sagt Kralik, „diese moderne, dekadente Kunst die umgekehrte aesopische Fabel nennen. Denn während Aesop den Tieren menschlichen Verstand und Sprache giebt und, sie so übertreibend, den Menschen annähert, nimmt anderseits die moderne Kunst den Menschen soviel als möglich von der eigentlichen menschlichen Vernunft und nähert sie so übertreibend den

Tieren. Vortrefflich weiß die moderne Kunst das dumpfe Vegetieren, das schwüle Lasten ungezähmter Triebe, die raubtierhafte Leidenschaft, das wirre Spiel unbeherrschter Vorstellungen zu schildern und zwar sowohl in Farben, in Tönen, als in Worten. Das brütende Gesicht körperlichen Daseins, das Erwachen, Wachsen, Jagen und Drängen wortloser Ahnungen, Begierden, Gelüste, all' das deutet sie meisterhaft aus".

Diese moderne Wut hat auch in ihrer Einseitigkeit etwas ansteckendes, sie geht auf die Litteratur über und von dieser wieder zurück auf die Kunst. Das, was bei den Tieren als unschuldige Natur auftritt, erscheint bei den Menschen teils als Sitte, teils als Unsitte, teils als Zucht, teils als Unzucht. Nun zieht die dekadente Kunst entschieden die zweite Erscheinung vor. Sie schildert nicht Freundesmahle, sondern Orgien, nicht edlen Genuß, sondern Rausch, nicht Schönheit, sondern Verführung, nicht Freude, sondern Zügellosigkeit, nicht Streben, sondern Gier, nicht Liebe, sondern Liebelei. Unser allermodernstes Illustrationswesen mit seinen Dutzendgenies zeigt besonders dem Kunsthändler, dem Kunstverleger, der mitten in den Sumpf der Geschmacklosigkeit hineingezogen werden soll, wie auffallend das Ende unseres Jahrhunderts die Massenproduktion betreibt. Richard von Kralik in Wien sagt in seinem Vortrage mit Recht ironisch: „Es ist zu staunen, wie verschwenderisch die Natur am Ende dieses Jahrhunderts nach langer Knauserei die Genies nur so aus dem Ärmel geschüttelt hat. Während früher Generationen nur einen Dürer, einen Rembrandt, einen Böcklin hervorgebracht haben, erfreuen wir uns deren Dutzendweise. In der Poesie ist es noch günstiger, hier kommt auf einen alten Goethe etwa eine Mandel von zwanzigjährigen jungen Goethes!"

In dem werdenden, zukünftigen Kunstverleger liegt übrigens noch eine Hoffnung, daß der Geist der jetzigen hypermodernen Entartung bald wieder von der Bildfläche verschwinde, und zwar spielen hier zwei Faktoren eine gewaltige Rolle, welche von den Modernen vorläufig noch unterschätzt werden, einmal das unerbittliche Faktum, daß der Kunstverleger bei solchen Erscheinungen niemals seine Rechnung findet und zum anderen, daß ein gesundes Volk immer der letzte Richter in Kunstdingen bleibt. Zwar sagt das hypermoderne Kunstbestreben, das Volk sei nicht urteilsfähig; wir aber wissen, daß z. B. im Theater die Beifallssalve des Publikums stets eine unmittel-

bare Kritik aus dem Innern heraus ist. Im Theater hat es die Macht und die Fähigkeit, lauten Beifall oder Abfall zu äußern; der bildenden Kunst gegenüber muß es sich schweigend verhalten, weil in den Ausstellungen und vor den Schauläden der Kunsthändler Beifallsbezeigungen noch nicht an der Tagesordnung sind. Das Volk läßt sich aber nicht kanaillisieren!

Deshalb möge jeder Kunstverleger die wahren Bedürfnisse des Volkes treulich erlauschen. Man unterschätze es mit seinen innigsten Trieben nicht. Nicht dadurch gewinnt man das Volk, daß man sich zu ihm herniederläßt, um seine niedrigsten Instinkte zu wecken, es zu kanaillisieren oder zu korrumpieren, denn darauf beruht ja zum großen Teil unsere sogenannte „Kunstpflege". Aber diese wetteifernde Spekulation auf die Bestie im Menschen ist zum Glück falsch, kurzsichtig, denn jedes Volk, jedes Publikum schämt sich schließlich seiner niederen Instinkte und seiner ausbeutenden Korrumpierer, und es lebt in jedem Volke, und sei es noch so ungebildet, ein Bewußtsein, das sich nicht in den Kot treten lassen will, das nicht in der Dekadenz seine Befriedigung findet, ein Bewußtsein, das nach Erhebung, nach Reinheit, nach Läuterung, nach Hingabe, nach Selbstachtung, nach Gesundung, nach Heiligung, nach Sühnung, nach Regeneration, nach Erlösung und Erfrischung seiner ganzen leiblichen und geistigen Natur dürstet. So wird die Regeneration der Kunst wirken und somit auch eine Regeneration des von der jetzigen Kunst ganz erfaßten Lebens werden. — Dieser Abschnitt mußte hier behandelt werden, weil die jetzige Kunstrichtung, soweit sie im Illustrations- und Ornamentenwesen wurzelt, rege Meinungsverschiedenheiten selbst unter ganz gesunden Menschen erweckt hat, aber bis jetzt nicht im Stande war einen festen, dauernden Stil, eine Epoche des Stils zu begründen, es müßte denn in der Kunstgeschichte der Zukunft der Stil des Sinnlosen, der Gedankenlosigkeit, der Phantasiearmut sein.

Hieran kann kein besserer Abschnitt angereiht werden als der über:

Kunstkritik, Annoncen- und Reklamewesen.

Man sagt, jeder Kunstkritiker von Beruf halte sich mit Recht für den größesten unter seinen Genossen.

Ochs und Esel zanken sich
Beim Spaziergang um die Wette,
Wer am meisten Weisheit hätte.

Beide Vierfüßler treten vor den Thron des Königs der Tiere, der Löwe entscheidet, indem er den Gezänkesknoten zerhaut:

„Ihr seid alle beide Narren!"
Jeder gafft ihn an und — geht.

Künstler, Kenner und Kritiker" betitelt sich ein drolliger Kupferstich, der in den 50er Jahren erschien. Vor einem Fleischerladen stehen drei Hunde. Im offenen Schaufenster ist unter anderen Delikatessen auch ein Wildschweinskopf, mit einem Lorbeerkranz garniert. Während der Kenner dieser Vierfüßler mit lüsternen Blicken auf die lockenden Sachen starrt, begnügt sich der Künstler, eifersüchtig mit dem Maul am Lorbeer zu zerren, der Kritiker aber wendet dem Schaugerichte verächtlich seine bessere Hälfte zu und beschäftigt sich intim mit dem Prellstein am Ladeneingang. Dieses Bild ist ein lustiges Gleichnis von der Handhabung unserer heutigen Kunstkritik.

Der große König Ludwig I. von Bayern, der als großer Kunstmäcen auch als großer Kenner galt, ließ in den Ateliers gerne seiner Zunge freien Lauf. Als Schorn sein großes Gemälde „Die Sündflut" für die Pinakothek fast vollendet hatte, welches darstellt, wie Arm und Reich in der letzten Stunde alle auf eine, noch aus dem Wasser ragende Felsenspitze zusammengedrängt sind, lud der König den Meister Moritz von Schwind in Schorn's Atelier, um seine Meinung zu hören. Schwind starrte das Bild lange an und schwieg.

„Nun Schwind, Sie sagen garnichts?"

„Majestät, es ist ein Trost und ein Glück für Schorn, daß diese Menschen wenigstens alle ersaufen!" —

Zum Hofmaler Stieler, der für den König die bekannte, aus einigen dreißig hübschen Frauenköpfen bestehende „Schönheitsgallerie" malte, (unter denen auch die Tänzerin Lola Montez) sagte der königliche Mäcen eines Tages etwas unbefriedigt: „Stieler, Ihr Pinsel wird alt!" „Aber für einen alten Pinsel doch immer noch gut genug" antwortete Stieler schlagfertig. — Nicht besser erging es dem fürstlichen Kritiker bei Schwind selber, der die „Nibelungen" für die königliche Residenz zu malen hatte, welche später von Schnorr gemalt wurden. Als Schwind dem Fürsten die Skizzen vorlegte, in welchen unter andern Volker, der Fiedler, mit einer Geige abgebildet war, verlangte der König nach wiederholten Besuchen in des Meisters Atelier energisch, daß Volker, weil die Fiedel ein so prosaisches Instrument sei, mit einer Lyra abgebildet werden müsse. Schwind will nichts

davon wissen, weil Volker im Liede wiederholt „der Fiedler von Alzey“ genannt ist. Der Fürst zornig über diese Weigerung und ungeduldig, ruft endlich eines Tages aus: „Schwind, Sie sind ein Esel!“ — „Da wundert es mich, daß Majestät noch in meinen Stall kommen!“ entgegnete schlagfertig der Künstler.

Diese kleinen drastischen und an und für sich harmlosen Scherze mögen hier nur als Ausschmuck dienen für das langweilige Kapitel des Könnens, des Nichtkennens und des Allesbesserwissens in der Kunst. Das Allesbesserwissen ist meistens auf Seite derer, die niemals einen Pinsel, einen Meißel in der Hand hatten, wohl aber den Gänsekiel, dessen schwarzer Saft die Finger und das Manuskript beklext. An einigen Atelierthüren ist zu lesen: „Bettlern, Hausierern und Kunstreportern ist der Eingang nicht gestattet.“ Der alte, einst berühmte Kunstverleger Montmorillon sagte einem jüngeren Kollegen: „Willst Du ein Kunstwerk verlegen, so lege es erst gleichsam spielend so einem Tintenklexer von Kunstlitteraten vor und erforsche sein Urteil; tadelt er es, so kannst Du es ruhig verlegen, lobt er es, so gieb es dem Autor zurück, denn er ist von ihm bezahlt.“ Als thatsächlich darf man annehmen, daß ein Kunstkritiker von Beruf, um mit Don Carlos zu reden

— des Übels mehr auf dieser Welt gethan
Als Gift und Dolch in Mörders Hand nicht konnten. —

Tageskunstkritiker von Beruf haben ganze Reihen von jungen hoffnungsvollen Talenten abgeschlachtet, und das Halbtalent von guter Familie, das Dilettantentum, die platte Unmöglichkeit auf den Schild erhoben und groß und fett gezüchtet wie eine geschoppte Martinsgans im November. Aber es bleibt doch immer eine erfreuliche Erscheinung, daß der Genius niemals ganz tot zu schlagen ist. Unsere heutige Reklamekritik ist aus einem so „unverantwortlichen“ Ministerium zusammengesetzt, daß es absolut unabsetzbar, weil es in seiner ganzen Schädlichkeit doch das Privilegium der Unschädlichkeit besitzt.

Es ist ein Irrtum des Kunstverlegers, zu glauben, seine Erzeugnisse bedürften einer besonderen Reklame. Ein Buch mag gewerbsmäßig besprochen werden, weil ja sein Inhalt nicht offen zur Schau liegt; ein Kunstwerk spricht durch seine offene Darstellung und Augenscheinlichkeit aus sich selbst; man kann (auch der Laie) es mit einem Blick überschauen und genießen, während ein Buch ungelesen noch der

verschlossenen Auster gleicht, deren Schmackhaftigkeit sich erst zeigen soll. Ein Kunstverlagswerk besprechen heißt vorlaut sein, weil das Bild laut genug für sich in einer verständlichen Sprache redet, sich selbst empfiehlt oder auch nicht empfiehlt. Wir haben in der modernen Kunst Beispiele erlebt, daß ein Kritiker die Schwächlinge der ihm befreundeten Künstler und Kneipgenossen so konsequent und wiederholt mit einer nie ermüdenden Ausdauer lobte, bis er zuletzt anfing, sein eigenes Geschreibsel zu glauben, was ja sehr selten vorkommen soll; er glaubte an die Unsterblichkeit seiner Klienten.

Man merke sich dagegen: entweder ist ein neues Kunstverlagswerk gut, so empfiehlt es sich gleich einer hübschen jungen Dame von angenehmem Äußern von selbst und mit einem Schlage, oder aber es ist für den Kunstmarkt unzulänglich, dann mögen hundert Kritiker dafür den schmetternden Morgenweckruf anstimmen, und es liegt doch wie Blei. Das ist recht störend; denn ein gedrucktes Buch kann man immer noch makulatieren, aus einer Photographie, einem Kupferdruck aber kann man weder Fakturen schneiden, noch eine Obst- oder Käsedüte fabrizieren. Eigentlich sollte jeder Kunstverleger, so oft er ein neues Kind seiner Laune in seinen Verlagskatalog einträgt, die stille Warnungstafel in die Rubrik zeichnen: „Irrtum vorbehalten!“ denn die Fälle, daß auch die erfahrensten und größten Kunstverlagsfirmen im Punkte der Gangbarkeit nur mit Wasser kochen oder mit der bekannten bleichsüchtigen Gestalt, Hoffnung genannt, einen Vertrag schließen, wiederholen sich jährlich.

Aus eigner Praxis darf der Schreiber dieser Zeilen sagen, daß manche Artikel, die er mit Skepsis und Unlust in die Welt setzte, einschlugen wie der Blitz ins Pulverfaß, daß andere Artikel, die er mit großer Erfolgszuversicht hinausgehen ließ, einen schnellen Schiffbruch erlitten, gegen den der Untergang der Armada nur ein Schneckengang war. Freilich spielen bei der verdienten oder unverdienten Gangbarkeit eines Kunstblattes Zufall und Glückslaune, Tagesmode und Aktuelles oft eine geradezu komische Rolle; im allgemeinen aber merke der angehende Kunstverleger sich, daß ein Pracht- oder Kunstwerk, das nicht in den ersten 2 bis 3 Monaten einschlägt, so fest eingekeilt liegen bleibt wie ein unbeweglicher Granitblock, der schon Moos angesetzt hat.

Zur Frage: „Was soll der Kunstverleger heute noch publizieren?“ dürfen wir getrost ein doppeltes Fragezeichen setzen, denn der ganze

Kunsthandel ist einem großen Lotteriebureau vergleichbar; man setzt noch auf diese oder jene Nummer und hofft bei den zahllosen Nieten im günstigsten Falle noch mit einem Ambo herauszukommen; Ternen kommen in unserer Branche nur noch alle 5 bis 10 Jahre vor. Bei der Richtung, welche der Kunstverleger einzuschlagen beabsichtigt, ob modern oder klassisch, ob religiös oder profan, ob Sport- oder Salongenre, ob Volksleben oder Marine, muß er sich zunächst ja, so gut wie der Verlagsbuchhändler, nach der Weite des Absatzkreises umsehen. Werke von internationalem Interesse sind im Kunsthandel viel seltener, als man glauben mag, seltener als im Buchhandel. Mit den Grenzpfählen des deutschen Vaterlandes verlieren die meisten Kunsterzeugnisse ihr Interesse, zudem sind Frankreich und England uns in der sogenannten „internationalen Mache" überlegen. Eine Pariser Straßenszene, eine Fahrt im Bois de Boulogne haben internationales Interesse; eine Dachauer Bauerwirtschaftsstube kommt kaum noch über die bayerische Grenze. Das Verständnis der Kritik im Auslande für deutsche Sujets ist hierin ja auch mit ausschlaggebend. Wir haben erlebt, daß z. B. eine Reihe Defregger'scher Bauerngemälde, bei Wallis & Co. in London ausgestellt, wegen der mit Wadenstrümpfen und bloßen Knieen angethanen Gestalten aus Tirol, von der besten Londoner Kunstkritik für spanische Genreszenen gehalten und eingehend als auf spanische Sitten hindeutend (in Art Journal 1883, wenn wir nicht irren) ausführlich besprochen wurden. Man traute bei der Lektüre eines solchen spaltenlangen Artikels seinen eigenen Augen nicht. Der Schreiber hielt die Tiroler Zitherspieler und Schuhplattler mit ihren Wadenstrümpfen und den darin eingewebten bunten Wollzwickeln für echt andalusisches Kostüm, die Zither für eine spanische Laute. Daran knüpfte der englische Kritiker seine Schilderungen aus dem spanischen Bauernleben, von dem er natürlich ebensowenig kannte und wußte, als vom Pinzgau und Pusterthal. Indessen jeder Kritiker einer Kunstausstellung kann sich so etwas schon erlauben; seine Artikel sind ja Eintagsfliegen, die nur ein Scheindasein auf wenige Stunden genießen. Man sieht, auch London hat seine Haustiere unter den Kunstkritikern von Beruf.

Wir haben diese echt englische Kritik hier eingeflochten, um daran eine von den meisten Kunstverlegern wohl schon gemachte Wahrnehmung zu knüpfen. Manche Kunstverleger gehen noch von einem kindlich-naiven Gedanken aus, den sie in die hoffnungsreichen Worte kleiden:

„mein neuestes Opus wird besonders in England ein Reißer werden." — Ja Prosit! Wer bei uns den englischen Kunstmarkt, den englischen Lokalpatriotismus kennt, der weiß, daß England gegen fremdländische, besonders deutsche Kunstblätter und Prachtwerke das allerverschlossenste Land ist. Ladylike, fromm oder jungfräulich-sentimental (gute Pariser Salonbilder und Jagdsport ausgenommen) muß ein deutsches Pracht- oder Kunstwerk sein, wenn es in England mühsam Eingang finden soll. Durch diese Cyclopenmauer der exklusiv englischen Kunstgeschmacksrichtung „dringt kein erschaff'ner Geist". Eher mag man sich den Schädel an der dicken und harten Wand der Unbegreiflichkeit einrennen; das Werk bleibt mit einem kalten „Oh no!" abgelehnt, und damit ist es auch abgethan für Jahrhunderte. Wer in Deutschland auf kunstverlegerische Erfolge in England hofft, der lasse sich für sein Kontor als Warnungsschild die magere Hoffnung allegorisch an die Wand malen mit der Unterschrift: „Schwindsucht, dein Name ist Hoffnung". Die Londoner Kunstimporteure und die deutschen Kunstanstalten, wenn sie nicht etwa Original-Radierungen primae qualitatis brachten, werden dies bestätigen. „German pictures!" mit drei mitleidigen Ausrufzeichen, damit ist alles gesagt.

Es sei mir vergönnt, als redendes Beispiel anzuführen, daß von nunmehr 50 illustrierten Prachtwerken meines Kunstverlages nur ein einziges größeren Absatz in England gefunden (Hoffmann's „Gedenke Mein!" Bilder aus dem Leben des Heilandes) und von 60 großen Kupferdrucken fanden dort nur wenige Blätter Boden. Klassische Bilder und Galleriewerke, wie sie Hanfstängl, Photographische Gesellschaft, Braun, Clement & Co. in Dornach publizieren, sind von dieser Klausur nicht zu sehr betroffen. Drüben jenseits des Ozeans freilich, wo der Kunstunverstand und der historische Bildungsmangel im Volke in Permanenz erklärt ist, kauft man im allgemeinen blindlings oder richtet sich nach Paris und London: eine selbständige Kunstwahl ist mit dem sonst „aktuell" weit vorgeschrittenen Amerika noch nicht in Einklang zu bringen. Ich kenne in meinem Verlage nur ein einziges Sujet (Piglhein's „Idylle": Kind und Hund auf einem Brückensteg sitzend,) welches in Amerika weniger als Kunstobjekt, als vielmehr als Reklameschaustück eine barbarische Aufnahme gefunden und zwar als Plakat für Badeanstalten, Barbierstuben und Präsidentenwahlen. Heißt 'n Erfolg! Das amerikanische Piratensystem in der Nachbildung alles dessen, was gut ist, kennt keinen Lokalpatriotismus.

Hiermit glaubt Verfasser seine Aufgabe auf knappem Raum erledigt zu haben auf Grund praktischer Erfahrungen. Niemals aber sollen diese eine Korrektur bedeuten für bessere Einsicht anderer Verleger oder für große Kunstanstalten, für welche diese Bogen nicht niedergeschrieben wurden. Das große Räderwerk der Praxis hat besonders in der Photochemie und Photomechanik so mancherlei Details, die von Stunde zu Stunde wechseln.

Ich schließe mit dem Dreiklang: Qualitätsschöpfung — Qualitätserhaltung — Qualitätsverbesserung. — „Neues schaffen und ersinnen" ist die Parole des kommenden Jahrhunderts, eines Säkulums noch verborgener elektrischer Technik und elektrischer Finesse; durch sie wird auch im Kunstdruck zweifellos ein noch verborgener Hebel angesetzt werden; vielleicht auf dem Gebiete der farbigen Naturphotographie mittelst Blitz, Donner und Regenbogen. Wie bei den alten Handwerkerkünsten gilt auch in unserer Kunstverlegerbranche der alte Werkstattspruch:

Lehrling ist Jedermann,
Geselle ist, der was kann,
Meister ist, der was ersann.

Schlußstück von Crisginus Passaeus in Arnheim (XVII. Jahrh.)

Die photomechanischen Reproduktions-Verfahren.

Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts war man gewöhnt, die Holzschnitt-Illustration als die bildliche Erläuterung anzusehen, die dem Buche beigegeben wurde; ja, man betrachtete den Holzschnitt eigentlich als selbstverständlich, denn bei dem ohnehin schon hohen Ladenpreise der Bücher konnte sich der Verleger nur unter ganz besonderen Voraussetzungen die Beigabe von Tafeln in Lithographie oder Kupferstich leisten. Wenn es besonders hoch kam, so wurde dem Leser noch die farbige Illustration in Gestalt von „illuminierten Kupfern" geboten, worauf im Vorwort oder auf der Titelseite in schwungvoll verschnörkelter Biedermeierschrift hingewiesen wurde.

Einzelne Werke erhielten auf diese Weise ein hochkünstlerisches Gepräge, sofern nämlich der Buchpreis die Heranziehung wirklicher Künstler vertrug. Im großen Ganzen waren diese farbigen Leistungen jedoch Produkte, die aus den Händen mittelmäßiger Koloristen hervorgingen, und der Durchschnitt der bunt illustrierten Werke wies eine Qualität auf, die unserm heutigen Publikum kaum genügen dürfte.

So lag die Sache bis etwa zum Jahre 1865, als sich eine Hilfskraft auf dem Gebiete der Illustration bemerkbar machte, die bis dahin entweder übersehen oder unterschätzt worden war.

Wir meinen die Photographie. Ursprünglich fast ausschließlich in den Dienst der Porträterzeugung gestellt, wurde die Photographie etwa um 1860 von Adam Braun in Dornach zur Reproduktion aller nur erreichbaren Galeriewerke (Gemälde und Skulpturen) herangezogen, und die heute noch existierende Firma Braun, Clément & Cie. in Dornach hat den größten Teil ihres Erfolges dem

erwähnten Begründer des Institutes zu verdanken. In richtiger Erkenntnis der ungeheueren Tragweite seines Unternehmens knüpfte er mit allen Galerie-Direktionen des In- und Auslandes Beziehungen an, und sein unablässiges Bemühen hatte den Erfolg, daß die Schöpfungen der klassischen Kunst durch Mithilfe der Photographie einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden konnten, welches jetzt in der Lage war, zu billigsten Preisen alle erdenklichen Reproduktionen zu erwerben.

Einen großen Nachteil hatten diese Bilder jedoch an sich, — es war ihre verhältnismäßig geringe Haltbarkeit. Auch diesem Umstande hat Braun Rechnung getragen, indem er an Stelle der bis dahin hergestellten sogenannten „Silberkopien" (so genannt nach dem bei ihrer Anfertigung verwendeten Silbersalz, dem Höllenstein) die Abzüge in Pigment- oder Kohledruck ausführen ließ.

Dieses Verfahren beruht darauf, daß eine auf Papier ꝛc. dünn aufgetragene Leimschicht, welche einen geringen Prozentsatz von doppeltchromsaurem Kali enthält, sich unter dem Einfluß des Lichtes härtet. Mit einem Negativ bedeckt und im sog. Kopierrahmen dem Lichte ausgesetzt, erhalten die unter den am meisten transparent erscheinenden Stellen des Negatives liegenden Schichten das meiste Licht und werden daher am härtesten. Im gleichen Verhältnis härten sich die Mitteltöne etwas weniger, während die hellsten Lichter ganz weich bleiben. Behandelt man eine solche Kopie schließlich mit mäßig heißem Wasser, so werden die hellsten (also die ganz weichen) Stellen völlig fortgeschwemmt, die Mitteltöne bleiben halbstark erhalten und die Schattenpartien bleiben stehen als starke Leimschicht. Das Bild besteht also eigentlich aus einem sehr flachen Leim-Relief. Dem Leim ist bei der Präparation entweder reine Kohle (Ruß) oder sonst ein Pigmentstoff zugesetzt, und das weiße Papier schimmert also durch das darauf ruhende Leimrelief je nach der Dichtigkeit der Deckung hindurch. Dies ist im Wesentlichen das Prinzip des Pigment- oder Kohledruckes, welches auch bei der modernen Illustration, wie wir später sehen werden, einen unersetzlichen Faktor bildet. —

So wesentlich der auf der absoluten Haltbarkeit der Kohlebilder beruhende Vorzug auch ist, — ein Nachteil liegt dennoch in diesem Verfahren. Die Herstellung derartiger Bilder geht langsam von statten, da sie dieselbe Zeit beansprucht, wie die Anfertigung der gewöhnlichen

photographischen Abzüge, über welches Verfahren ja wohl die meisten unserer geschätzten Leser orientiert sein werden.

Am meisten aber ist es zu beklagen, daß man diese photographischen Abzüge nur als Tafeln den betreffenden Werken beigeben kann; an eine Verwertung der Bilder durch Druck im Texte des Buches ist unter diesen Umständen nicht zu denken. —

Hier muß nun der Photographie als einer freundlichen Helferin zu weiteren Versuchen gedacht werden. Hauptsächlich die Vielseitigkeit der Technik in der Photographie, und im speziellen die Photochemie gab wohl den ersten Anstoß dazu, die Herstellung druckbarer Metallplatten zu Abbildungszwecken zu versuchen, bei denen das Bild durch Mithilfe der Photographie erzeugt wurde.

Im Gegensatz zu gewissen anderen Verfahren, bei deren Erfindung oder Entdeckung der Zufall eine Rolle spielt, ging man bei dem Problem druckbarer photographischer Metallplatten rein praktisch, dabei zugleich sich auf wissenschaftliche Grundlage stützend, ans Werk.

War es doch bekannt, daß eine getrocknete dünne Schicht von in Terpentin aufgelöstem syrischem Asphalt die Eigenschaft hat, am Lichte hart zu werden. Diesen Umstand suchte man dem angestrebten Ziele nutzbar zu machen.

Eine gut gestreckte und sorgfältig gereinigte Zinkplatte wurde mit der erwähnten Asphaltlösung übergossen und im Dunkeln getrocknet. Hierauf erfolgte die Kopie nach einem photographischen Negativ (ganz in der Art der Herstellung eines gewöhnlichen photographischen Abzuges). Nach dem Herausnehmen aus dem Kopierrahmen zeigt jedoch die mit Asphalt präparierte Oberfläche der Platte keine Veränderung; sie ist braunschwarz, wie sie in den Rahmen hineingelegt wurde.

Da sich jedoch die Asphaltfläche am Lichte härtet und anderseits das bei der Exposition benutzte Negativ an verschiedenen Stellen auch eine verschiedene Dichtigkeit hat, so erklärt es sich, daß die Härtung der Asphalt-Oberfläche verschieden ausfallen muß. Unter den durchsichtigsten Stellen des Negativs ist der Asphalt am meisten hart geworden, alle übrigen Partien sind löslich geblieben.

In gedämpftem Lichte unternimmt man jetzt die sogenannte „Entwicklung", zu welchem Zwecke die Platte mit einem in Terpentin getauchten Wattebausch so lange überrieben wird, bis alle nicht gehärteten Stellen fortgewaschen sind, nur die hart gewordenen Partien bleiben stehen und bilden nun auf der blanken Zinkplatte eine dunkle

Zeichnung. Durch Behandlung mit verdünnter Salpetersäure beginnt man nun die Platte zu ätzen, wobei die blanken Metallteile fortgefressen und dadurch niedriger gelegt werden. Die hart gebliebenen Teile bilden ein erhöhtes Relief, welches man, ähnlich wie bei einem Gummistempel, mit Farbe beschicken und dann abdrucken kann.

Wir bemerken, daß dieses Verfahren heute nicht mehr ausgeübt wird. Der Asphalt-Prozeß hat nur noch einen historischen Wert, trotzdem ist die Art des Zustandekommens der Übertragung des Bildes auf Metall so charakteristisch und gleichzeitig der Manier der modernen Verfahren so ähnlich, daß wir es für richtig hielten, den Asphaltprozeß möglichst ausführlich zu schildern. —

Die Grundlage der modernen graphischen Illustration ist, wie bereits angedeutet, die Photographie. Und gewißlich zum Heile der Illustration! Denn wer vermöchte die Schöpfung eines Künstlers mit allen Feinheiten, mit allen Eigenheiten der Komposition, in beliebiger Verkleinerung durch Handarbeit zu reproduzieren?

Auch der geschickteste Holzschneider wäre nicht in der Lage, für mathematische Treue in allen Details der Wiedergabe einzustehen. Nur die Photographie, die mit unnachahmlicher Genauigkeit alles, ob groß ob klein, gewissenhaft nachzeichnet, sie ist berufen, uns die Illustrationen so wiederzugeben, wie wir sie in den Originalen vor uns haben. Kleine Mängel werden der Photographie trotzdem immer noch anhaften; wir haben uns hier aber mit dem Gedanken zu trösten, daß nichts Menschliches vollkommen ist. Immerhin spielt sie heute eine Rolle, wie sie in diesem Umfange kaum auf einem anderen Gebiete menschlicher Tätigkeit zu finden ist.

Wie erwähnt, spielt auch bei Herstellung der modernen graphischen Reproduktion die Photographie eine Hauptrolle, indem sie die Grundlage für die späteren Prozesse bildet, welche für die Ausarbeitung der Illustrationsplatten in Frage kommen.

Diese gesamten Verfahren lassen sich am besten in drei Hauptgruppen einteilen, deren jede ihre ganz besondere Charakteristik besitzt.

Es sind dies:

I. Hochdruckverfahren für die Buchdruckpresse.
II. Flachdruck-Verfahren.
III. Tiefdruck-Verfahren.

Alle drei beruhen auf der bereits hervorgehobenen Eigenschaft des tierischen Leimes, in Verbindung mit Chromsalzen unter dem

Einfluß des Lichtes sich zu härten. So einfach und verhältnismäßig unauffällig, ja unbedeutend diese Tatsache an sich ist, so weittragend sind die Wirkungen, welche durch den Eintritt dieser Reaktion zu stande kommen.

Das für uns am nächsten Liegende ist die Herstellung von Hochätzungen für die Buchdruckpresse.

Die Zinkographie oder Strichätzung.

Man beginnt damit, von einem Original eine photographische Aufnahme herzustellen, die jedoch nicht unter Benutzung der üblichen Trockenplatten erfolgt, sondern man bedient sich des alten sogenannten „nassen" Verfahrens, so bezeichnet, weil die ganz frisch präparierte Platte noch naß in den Apparat kommt.

Bei diesem Verfahren wird eine sauber geputzte Glasplatte mit einer dünnen Schicht von Kollodium übergossen, welches einen gewissen Prozentsatz von Jod- und Bromsalzen enthält. Dieses Jodkollodium präsentiert sich auf der Platte wie eine ganz dünne zarte Firnisschicht. Noch ehe dieser Überzug trocknet, legt man die Platte in eine etwa 10-prozentige Lösung von Höllenstein (d. h. salpetersaurem Silberoxyd). Nach wenigen Sekunden beginnt die Platte eine milchartige Färbung anzunehmen, die immer stärker wird, und zugleich bildet sich auf der Plattenoberfläche durch die Verbindung des im Kollodium aufgelösten Jodsalzes mit dem in der Eintauchlösung enthaltenen Silberoxyd eine chemische Zusammensetzung, die unter dem Namen Jodsilber bekannt ist.

Dieser Stoff ist lichtempfindlich, d. h. er reagiert auf Lichteindrücke, und somit ist die mit Jodsilber präparierte Platte geeignet, in der Kamera als Aufnahmeplatte Verwendung zu finden.

Nach entsprechend langer Exposition, die bis etwa eine Viertelstunde ausgedehnt wird, kommt die Platte in die Dunkelkammer, wo sie „entwickelt" wird. Nach einer Behandlung mit einer angesäuerten konzentrierten Lösung von Eisenvitriol tritt das Bild hervor und kann nun unter Anwendung von unterschwefligsaurem Natron fixiert werden. Nach diesem so erzielten Negativ fertigen wir eine Übertragung auf eine Zinkplatte an, die dann später durch Säure in Art eines Reliefes hochgeätzt wird. —

Zunächst müssen wir uns noch ein wenig mit den Originalen oder Vorlagen beschäftigen, welche als Material für den Hochätzungs-

prozeß dienen sollen. Es ist von größter Wichtigkeit, zu bemerken, daß alle für den Hochätzungsprozeß zu benützenden Vorlagen in zwei Hauptklassen zu trennen sind, deren Eigenschaften uns geläufig sein müssen, um in jedem vorkommenden Falle ein Original auf Reproduktionsfähigkeit prüfen und beurteilen zu können. —

In den meisten Fällen handelt es sich um Handzeichnungen in Feder- oder Strichmanier oder um guten Druck, die beide in rein schwarzen Linien auf weißem Grunde gehalten sind.

Bei den Zeichnungen müssen wir in erster Linie verlangen, daß sie sauber und korrekt mit wirklich guter Tusche und Zeichenfeder ausgearbeitet sind.

Es kann garnicht genug verurteilt werden, wenn ein Zeichner Tinte als Zeichenmaterial benutzt. Meistens hat sie einen blauen oder violetten Ton, der bei der Reproduktion nicht gut kommt und daher das Ausbleiben mancher Stellen im Gefolge hat. Zudem fließt Tinte niemals klar und rein aus der Feder; der Strich hat etwas „Gerissenes" an sich, — seine Konturen sind nicht rein. Die Grenzen solcher Striche erscheinen unter der Lupe unegal und gezackt.

Als Material ist sogenannter Bristol-Carton meistens zu empfehlen. Man erhält eine gute Qualität pro Bogen für 35—40 Pfg. in jeder Zeichenmaterialien-Handlung.

Tusche reibt man mit einigen Tropfen Wasser an und füllt sie mit einem Pinsel in die Feder. Das feuchte Tuschestück ist sofort nach Gebrauch mit einem reinen Läppchen abzutrocknen, da es sonst sehr rasch brüchig wird.

In Bezug auf die Technik des Zeichnens muß der Ausführende stets auf einen sicheren festen Strich bedacht sein und vor allem vermeiden, bei vorkommenden Schattierungen eine Fläche mit leichten und unbestimmten Strichen dunkel anlegen zu wollen.

Am leichtesten verfällt der Zeichner in diesen Fehler, wenn er eine sehr spitze Feder nimmt und den Federhalter, der am äußersten Ende gehalten wird, leicht spielend über das Papier hin- und herlaufen läßt.

Man halte darauf, daß die Zeichnung wirklich schwarz und nicht grau sei. Die Mitbenutzung von Bleistift zwischen reinen Tuschestrichen sollte unbedingt nicht vorkommen, denn der graue Ton des Bleistiftes gibt keine strichscharfe Reproduktion.

Bis jetzt sprachen wir nur von der eigentlichen Strichmanier.

Diese hat jedoch noch einige Abarten, besonders eine, die „Kornzeichnung". Sie wird auf einem eigens präparierten Papier ausgeführt, welches eine fein gekörnte Oberfläche besitzt. Man kann sich diese „Körnung" am besten vorstellen, wenn man sich eine Fläche mit vielen Linsen bedeckt denkt, die mit ihren Rändern aneinanderstoßen. Die Unterseite der Linsen hat man sich flach zu denken. Auf diese Weise hat das Kornpapier eine Oberfläche, die mit vielen oben abgerundeten Höckerchen versehen ist.

Zeichnet man nun mit einem sehr schwarzen und weichen Bleistift oder auch mit Fettkreidestift auf solches Kornpapier, so nehmen nur die erhöhten Teile der Oberfläche die Schwärze des Stiftes an, während die vertieft liegenden Stellen rein weiß bleiben.

Diese Kornzeichnungsmanier eignet sich sehr gut für Vorlagen in weich gehaltenem Charakter, wie für Konfektionsartikel, Pelzwaren, mikroskopische und anatomische Präparate ꝛc.

Eine Abart dieses Kornpapiers bildet das Korn-Umdruckpapier, auf welchem man eine Zeichnung mit Fettkreide oder auch mit chemigraphischer Tusche herstellt. Darauf wird das Papier rückseitig angefeuchtet, auf eine Zinkplatte gelegt und mit dieser zusammen durch eine Walzenpresse gezogen. Hierauf kann man das Papier von der Zinkplatte abziehen, sodaß nur die Fetttusche-Zeichnung auf dem Metall zurückbleibt.

Das Charakteristische an diesem letztbeschriebenen Verfahren liegt darin, daß man die Zeichnung ohne Hilfe der Photographie auf die Zinkplatte überträgt; allerdings kann bei diesem Prozeß die Größe nicht reduziert werden, außerdem geht die Originalzeichnung verloren, da sie ja auf die Zinkplatte übertragen wird.

Ein Vorzug des Verfahrens liegt in der Möglichkeit, sehr zarte Zeichnungen mit allen Feinheiten auf die Zinkplatte zu übertragen und zu ätzen.

Ebenfalls eine sehr gute Ausführungsmanier bietet die sogenannte „Schabetechnik". Das hierzu verwendete Schabepapier besitzt eine durch feine Linien karierte Oberfläche, bei der die Linien schwarz gedruckt sind. Die oberste Deckung des Papiers besteht aus einer sehr zarten Kreideschicht, welche durch eine scharfe Radierklinge entfernt werden kann. Hierauf beruht nun die Zeichnungstechnik. Durch die feine Karierung der Papieroberfläche besitzt letztere einen dem Auge gleichmäßig dunkel erscheinenden Ton.

Der Zeichner arbeitet die leicht mit Bleistift aufgepausten Umrisse mit kräftigen Konturen aus. Die Mitteltöne werden, der Kraft der Zeichnung entsprechend, mit Kreide eingesetzt und die höchsten Lichter mit einer scharfen Radierklinge, dem Schabemesser, herausgenommen. Auch die Mitteltöne lassen sich nach erfolgter Zeichnung noch mit dem Messer durcharbeiten, wodurch man eine wirkungsvolle Auflichtung erzielt. Überhaupt kann man in der Schabzeichnungsmanier sehr auf reiche Effekte hinarbeiten, wie diese z. B. bei der Wiedergabe gestickter Wäsche, dann aber auch bei architektonischen Süjets, kurz bei allen Darstellungen, welche viel Ornamentik verlangen, vorkommen. Ein großer Wert der Schabmanier liegt in dem Umstande, daß man mit einem verhältnismäßig geringen Aufgebot von zeichnerischer Technik eine sehr große Wirkung erzielen kann.

Dieser Punkt ist für die Preisfrage von besonderer Wichtigkeit, denn man wird von einem perfekten Schabzeichner für mäßigen Preis quantitativ vieles Material erhalten.

Um Enttäuschungen und damit verbundene Differenzen zwischen Auftraggeber und Zeichner, resp. der ausführenden Ätzanstalt vorzubeugen, wird man gut daran tun, die auf Schabepapier aufgepausten oder vielleicht auch halbfertigen Zeichnungen dem Auftraggeber zur Begutachtung vorzulegen, da sich später umfangreichere Korrekturen auf der völlig fertiggestellten Schabezeichnung nicht immer durchführen lassen. Außerdem ist zu beachten, daß Schabepapier spröde ist und dünnes Glas zu brechen pflegt. Man sollte diese Papierart daher nur auf einen stärkeren Karton aufgeleimt in Verwendung nehmen. —

Die Reproduktion vermittelst der Photographie gibt nach der Schabezeichnung ein Bild in rein weißer und schwarzer Manier, indem sich durch den ganzen Bildgrund ein Netz hindurchzieht, welches die Mitteltöne zerlegt. Die Konturen erscheinen als solche schwarz, und die höchsten Lichter bleiben, — weil mit der Klinge ausgespart, — ganz weiß.

Es ist zu berücksichtigen, daß man die Schabezeichnungen nicht beliebig verkleinert reproduzieren kann, denn man hat auf die Weite des Netzes Rücksicht zu nehmen, welches naturgemäß nur eine bestimmte Verkleinerung verträgt. Infolgedessen wird man gut daran tun, sich mit dem Zeichner über den in Frage kommenden Verkleinerungsgrad zu einigen, da mit Rücksicht auf diesen die Netzweite des Papiers ausgesucht werden kann. Das Schabepapier kommt

in 4—5 Netzweiten in den Handel, man hat also in der Variation der Verkleinerungen einen reichlichen Spielraum.

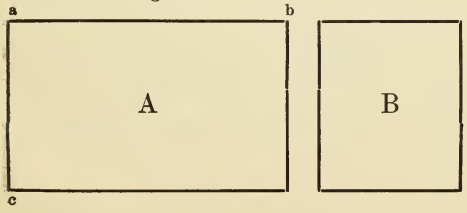
Es ist wohl angebracht, an dieser Stelle auf die Kupferstiche (oder auch auf die Stahlstiche) hinzuweisen, welche öfter zur Reproduktion eingesandt werden. Diese haben vielfach in der Struktur der Striche ein so feines Gefüge, daß sie durch die gewöhnliche sogenannte Strichätzung nicht wiederzugeben ist. Bei stärkerer Verkleinerung wird die Strichlage derartig zusammengehen, daß eine saubere Trennung zwischen Weiß und Schwarz nicht mehr durchführbar ist; die Ätzung wird in solchen Fällen beim Abdruck mit Farbe verschmiert, und ebenso fallen dann die Drucke aus.

Man wird daher in manchen Fällen zu dem später zu beschreibenden Autotypie-Verfahren greifen müssen, welches meistens die erwähnten Schwierigkeiten zu umgehen gestattet. Wir sagen „meistens", denn es können besondere Fälle eintreten, in denen die Autotypie machtlos ist. Hierauf kommen wir an geeigneter Stelle noch zurück. —

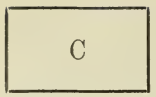
Im allgemeinen wird man eine mäßige Verkleinerung einer Wiedergabe der Zeichnung in Originalgröße vorziehen. Sollen daher für bestimmte Zwecke Originale gezeichnet werden, so sorge man dafür, daß der Zeichner die Vorlage gleich um $^1/_4$ oder $^1/_3$ größer hält, als die Reproduktion später ausfallen soll. Angenommen, wir wollten ein Cliché auf einer Größe von 15×20 cm bringen, so würden wir dem Zeichner den Auftrag geben, uns etwa eine Vorlage von 22,5×30 cm anzufertigen. Diese reduzieren wir auf $^2/_3$ linear, das gibt dann 15×20 cm.

Die Angabe der gewünschten Reduktion veranlaßt häufig recht unangenehme Irrtümer. Eine Clichéanstalt erhält z. B. ein Original mit der Weisung, danach ein Cliché in „halber Größe" zu fertigen. So einfach dieser Auftrag lautet, so kann er doch, — wir sprechen aus den in langer Praxis gesammelten Erfahrungen, — zu einem recht tollen Mißverständnis Veranlassung geben.

Der Auftraggeber sandte eine Vorlage ein (A) mit der Weisung, dieselbe auf „halbe Größe" zu reduzieren. Dabei dachte er sich eine Verkleinerung wie B.



. Anstatt dessen erhält er aber ein Klischee in Größe von C und ist nun sehr enttäuscht und entrüstet obendrein, denn seine Angabe war doch deutlich ge-



nug, wie er annimmt. Und doch gänzlich mit Unrecht! Bei einigem Nachdenken hätte er sich sagen müssen, daß das Original A sich gar nicht in seinem Sinne (nämlich auf „halbe Größe", = B) verkleinern läßt.

Eine auch nur ganz flüchtige Betrachtung zeigt, daß A ein Rechteck von ziemlich gestreckter Form, B dagegen annähernd ein Quadrat ist. In der Verkleinerung (beliebigen Grades) muß aber das Resultat immer wieder rechteckig werden, also die Proportionen von A erhalten.

Die Klischeeanstalt führt sämtliche Messungen in linearer Verkleinerung aus, d. h.: wird ein Original auf $^1/_2$ verkleinert gewünscht, so wird eine Strecke z. B. a—b auf $^1/_2$ verkleinert. Ebenso aber, wie diese Strecke auf $^1/_2$ reduziert wird, erfolgt auch gleichzeitig die Verkleinerung auf $^1/_2$ hinsichtlich der Höhe a—c. Das Resultat der Verkleinerung auf $^1/_2$ ist also eine Flächenverkleinerung auf $^1/_4$ des Quadratinhaltes des Originales.

Hieraus geht als praktische Schlußfolgerung hervor: Die Verkleinerung auf eine bestimmte Angabe nach linearem Maßstabe gibt eine Inhaltsgröße (Fläche), welche durch das Quadrat der gewünschten Reduktion angezeigt wird.

Dies heißt, kurz ausgedrückt:

Wünsche ich eine Reduktion auf $^1/_2$ (linear), so habe ich den Bruch $^1/_2$ mit sich selbst zu multiplizieren, also:

$$^1/_2 \times {}^1/_2 = {}^1/_4.$$

Die lineare Verkleinerung einer Vorlage auf $^1/_2$ bedeutet also eine Flächenverkleinerung auf $^1/_4$. Oder hier ein weiteres Beispiel

Original xy ist zu reduzieren auf $^1/_5$ linear; wir erhalten also $^1/_5 \times {}^1/_5 = {}^1/_{25}$. Der Flächeninhalt der Verkleinerung wird also $^1/_{25}$ des Flächeninhaltes des Originals betragen.

Die die lineare Verkleinerung anzeigende Zahl ist also immer zu quadrieren (mit sich selbst zu multiplizieren); danach hat man sofort die Klischeegröße. Beispiel: Original verkleinert auf $^1/_6$ linear; dies ergibt $^1/_6 \times {}^1/_6 = {}^1/_{36}$ Flächeninhalt.

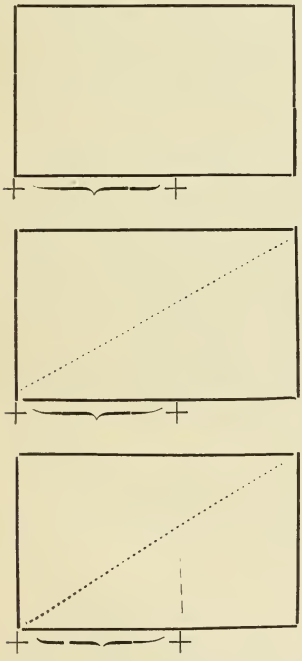
Wir kommen nun zu einem weiteren Fall, indem wir einer Anstalt die Aufgabe stellen, eine Vorlage nicht nach einem bestimmten Bruchverhältnis ($^1/_2$, $^1/_3$ 2c.) zu reduzieren, sondern nach einer genau in Millimetern bestimmten Länge oder Breite des Klischees.

Wer gut rechnen kann oder gar mit Gleichungen umzugehen

versteht, wird ja allerdings leichtes Spiel haben. Im großen Ganzen hat aber der Mensch, der nicht speziell Arithmetik betreibt, keinen Sinn für die Geheimnisse der Zahlenwelt, — soweit sie nicht direkt das Portemonnaie angehen. Wir wollen uns daher auch nicht mit Formelkram abgeben, sondern ein bewährtes Rezept verraten, wie man jede Verkleinerung sofort bestimmen kann, ohne auch nur eine einzige Ziffer ausrechnen zu müssen.

Alles, was wir zu unserem Experiment brauchen, ist lediglich ein Lineal (etwas länger als die Vorlage), ein Bleistift und schließlich ein Maßstab, letzteren aber nur, um das fertige Resultat unserer Berechnung (oder besser Nichtberechnung) nachzumessen. Wir legen das Original vor uns hin und geben mit dem Bleistift einen Punkt an, wie breit die Verkleinerung werden soll.

(Absichtlich nennen wir bei der folgenden Erklärung keinerlei Zahl, da wir ja nach unserer Behauptung eine solche nicht nötig haben.)

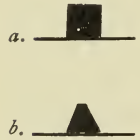


Das ganze Rechteck sei unser Original, die zwischen + ⌒ + liegende Strecke möge die gewünschte Verkleinerung angeben. Wie hoch wird nun das Bild in der Reduktion? Die Lösung ergibt sich von selbst, wenn wir von der linken Ecke aus ein Lineal über die Zeichnung legen und damit zugleich die Diagonale angeben. (Hier ist dies durch die punktierte Linie markiert.) Nun errichten wir in dem Punkte +, welcher andeutet, wie breit unser Bild werden soll, eine Senkrechte. (Siehe Figur III; die gestrichelte Linie.) Diese trifft an einem bestimmten Punkte auf die punktierte Diagonale, auf und die Höhe der gestrichelten Linie ist die gesuchte Höhe des verkleinerten Bildes.

Aufgabe: Man zeichne auf ein Blatt Papier ein Viereck beliebiger Größe und bestimme durch einen Bleistiftpunkt eine beliebige Breite. In angegebener Weise ermittele nun die gesuchte Höhe durch Anlegen einer Diagonale.

Über die günstigsten Verkleinerungsgrade lassen sich nicht gut bestimmte Vorschriften machen. Im Allgemeinen wird man eine Reduktion auf $^4/_5$, $^2/_3$ oder auch $^1/_2$ als günstig ansehen müssen. Zu starke Verkleinerungen soll man möglichst vermeiden, es sei denn, daß die Originale besonders hierfür berechnet sind.

Bei sogenannten „Halbtonsachen" braucht man in dieser Beziehung nicht so vorsichtig zu sein; Strichzeichnungen verlangen jedoch eine annähernde Berücksichtigung der Reduktion, da, wenn diese zu stark genommen wird, — die einzelnen Linien selbst unter Umständen zu dünn ausfallen können, sodaß sie in der Ätzung brechen und daher ausgefressen aussehen. Der normal geätzte Strich soll etwa ein Profil wie eine Eisenbahnschiene haben (a); der überätzte Strich sieht dagegen wie eine unscharfe Messerklinge aus (b).



Besonders bei Bau- und Ingenieurzeichnungen kommen starke Reduktionen vor, über die man sich von Fall zu Fall genau mit dem Auftraggeber verständigen wird. Eine besondere Beachtung verdient die „Beschriftung", die namentlich sehr oft bei Strichzeichnungen vorkommt.

Unter der Beschriftung versteht man die gleich in die Zeichnung mit eingetragenen Zahlen, Buchstaben und Erklärungen, die natürlich entsprechend dem Reduktionsgrade mit verkleinert werden. Man muß dies von Anfang an mit berechnen, ganz besonders, wenn mehrere Zeichnungen, die für ein und dasselbe Werk oder für dieselbe Tafel (Seite) bestimmt sind, verschiedenartig verkleinert werden.

Die Schrift muß dann so groß gewählt werden, daß trotz der verschiedenartigen Verkleinerung alle Buchstaben, Zahlen ꝛc. gleichmäßig groß erscheinen.

Wie wir schon bei der Kornzeichnungsmanier hervorhoben, lassen sich auf Korn-Umdruckpapier mit Fetttusche Zeichnungen herstellen, die ohne Anwendung des photographischen Apparates auf die Zinkplatte übertragbar sind.

In ganz analoger Weise benutzt man auch gewöhnliches Umdruck-Papier (also solches *ohne* Korn), um darauf Strichzeichnungen mit Fetttusche herzustellen und diese somit in reiner Federzeichnungsmanier auf die Zinkplatte zu übertragen.

Endlich kann man aber auch auf einem lithographischen Stein

eine feine Gravur in sog. Nadelarbeit ausführen. Die Zeichnung wird sodann auf einem Stein mit Umdruckfarbe eingewalzt, ein Stück Übertragungspapier darauf angerieben und vermittelst des letzteren auf die Zinkplatte umgedruckt. Dieser Weg ist namentlich sehr beliebt bei Herstellung von Köpfen für Brief- und Rechnungsformulare, die damit den Charakter einer Lithographie erhalten, jedoch durch Buchdruck hergestellt werden können. —

In den meisten Fällen bedient man sich zur Herstellung einer Ätzung der Mithülfe der Photographie, deren Herstellungsart wir bereits eingehend besprochen haben.

Wir nehmen an, daß das erforderliche Negativ auf Glas fertig sei und beschäftigen uns also mit dessen Übertragung auf das Zink. Eine gut gestreckte und sorgfältig gereinigte Zinkplatte wird mit einer dünnen Lage von Gelatine überzogen, in welcher sich ein geringer Zusatz von doppeltchromsaurem Kali befindet. Dieser Überzug hat trocken die Eigenschaft, sich am Lichte zu härten, d. h. unlöslich zu werden. Die so präparierte Zinkplatte wird eine bestimmte Zeit lang in einem Kopierrahmen, mit den Negativ bedeckt, dem Lichte ausgesetzt, doch sieht man auf der Oberfläche der Platte nach erfolgter Exposition noch kein Bild, da sich die vom Licht hart gewordenen Stellen vorläufig nicht in sichtbarer Weise abheben.

Man walzt daher die Gelatineschicht mit schwarzer Druckfarbe ganz an, die also die Bildfläche völlig mit einer gleichmäßigen Schicht überdeckt. Hierauf kommt die Platte in ein Wasserbad und wird mit Watte unter Wasser sorgfältig und zart abgerieben. An allen vorher vom Lichte getroffenen und daher hart gewordenen Stellen bleibt die fette Druckfarbe haften, die übrige Farbe wird von den nicht hart gewordenen Bildstellen abgestoßen und daher mit dem Wattebausch fortgeputzt. Das Ergebnis ist eine aus schwarzer Fettfarbe bestehende Zeichnung, die auf der blanken Zinkplatte steht.

Nunmehr kann man an die Ätzung gehen.

Alle Fettfarbe ist säurewidrig, da Säure die fette Farbe nicht angreift. Hierauf beruht die nun folgende Ätzung.

Um die Fettfarbe recht widerstandsfähig zu machen, stäubt man die Zeichnung mit einem ganz feinen Harzpulver ein und erwärmt sie auf einem Herd. Das Harzpulver schmilzt hierbei und verbindet sich mit der Fettfarbe zu einer festen Substanz, die der nun nachfolgenden Säurenbehandlung einen kräftigen Widerstand entgegensetzt.

Legt man jetzt die Platte in eine verdünnte Salpetersäurelösung, so wird alles zwischen den Strichen der Zeichnung sichtbare blanke Metall von der Säure weggefressen. Der Fond des Bildes wird hierdurch tiefer gelegt, und die Zeichnung selbst bleibt als Hochrelief stehen. Dies ist der Grundzug des für die Strichätzung angewendeten Verfahrens. —

Die Halbtonätzung oder Autotypie.

Unsere bisherigen Darlegungen stützten sich auf die Voraussetzung, daß die Vorlagen für die photomechanische Reproduktion in Feder- oder Kornmanier, also in „Schwarz-Weiß" gehalten seien.

Völlig abweichend von der besprochenen Methode der Plattenherstellung gestaltet sich die Sache, wenn wir Vorlagen mit Halbton-Flächen wiedergeben sollen.

Wenn wir eine gute Bleistiftzeichnung, ein Aquarell, eine Lithographie, ein Ölgemälde oder eine Photographie betrachten, so werden wir uns sehr rasch klar darüber, daß die Darstellungen auf den Bildern der genannten Art nicht von festen Linien begrenzt werden, wie wir solche bei Strichzeichnungen zu sehen gewöhnt sind. Vielmehr bestehen die Strukturteile, wenn wir so sagen dürfen, an derartigen Bildern aus mehr oder weniger hellen oder dunklen Stellen, welche sanft ineinander übergehen. Allenfalls die höchsten Lichter (z. B. auf glänzenden Metall- oder Glasgegenständen) erscheinen dem Auge des Beschauers ganz weiß, alle übrigen Flächen dagegen sind immer mehr oder weniger dunkle Töne. Aus diesem Grunde werden solche Vorlagen Halbtonbilder genannt.

Es ist wohl verständlich, daß die Techniker schon früher das Bestreben hatten, diese Halbtonbilder mit Hülfe der Photographie in druckfähige Reproduktionen umzuwandeln. Leider scheiterte das Resultat an der hartnäckigen Neigung der Zinkplatte, die Halbtöne der Vorlage in verschmierte Flächen umzuwandeln, welche auch nicht im Entferntesten der Hoffnung auf ein nur einigermaßen brauchbares Klischee Raum gaben.

Der Grund hierfür ist leicht einzusehen. Bei der Strichätzung erhält nur die im Relief hochstehende Linie Druckfarbe und ergibt daher, analog dem Holzschnitt-Verfahren, einen klaren, sauberen Abdruck. Die Halbtonbilder besitzen jedoch keine solchen bestimmten

Abgrenzungen, weßhalb die Farbe auf derartigen Flächen in unregelmäßiger Stärke haften bleibt.

Nach langen Versuchen gelang es den beiden Münchener Technikern Georg Meisenbach und Ritter Josef von Schmädel einen Ausweg zu finden, welcher die graphische Reproduktion in ganz neue Bahnen lenkte und ihr ein völlig ungeahntes Erweiterungsgebiet erschloß. Die Erfindung bestand darin, bei der photographischen Aufnahme ein graviertes Glasgitter oder Netz — Raster genannt — in kurzer Distanz vor der im Apparat zur Aufnahme bereiten Negativplatte einzuschalten. Dieser Raster, ursprünglich in der denkbar primitivsten Art hergestellt, ist heute ein Gegenstand von bestimmten Spezialfabriken geworden. Es wird unsern Lesern sicher interessant erscheinen, die Herstellung eines solchen Rasters kennen zu lernen.

In zwei Spiegelglasplatten werden mit einer sehr präzise arbeitenden Maschine vermittelst einer Diamantspitze ganz feine Linien in ungemein engen Abständen eingeritzt. Diese Schnittlinien werden darauf mit einer sehr fein verteilten braunen Farbe eingerieben und die Platten dann sauber wieder abgeputzt. Hierbei bleibt die Farbe nur in den Ritzlinien sitzen, während sie von der Oberfläche der Platte entfernt wird. Beide Platten werden nun mit der eingeritzten Fläche aufeinandergelegt, sodaß sich die Linien im rechten Winkel kreuzen. Zum Schluß werden die beiden Platten am Rande durch einen sehr festhaftenden Kitt aufeinander befestigt.

Dieser „Raster" enthält also ein Heer von mikroskopisch kleinen Quadrätchen, welche ganz blankes durchsichtiges Glas zeigen, während die Begrenzungen der kleinen Vierecke aus braunen Linien bestehen.

Bei der Herstellung eines photographischen Negativs unter Benutzung des Rasters werden die kleinen Öffnungen des letzteren auf die Aufnahmeplatte projiziert und zwar in solcher Weise, daß in den Schatten des Negativs nur kleine Punkte, also solche von geringerer Ausdehnung entstehen, während bei den Punkten in den hellen Stellen diese Punkte größer ausfallen. Die mittleren Töne empfangen Punkte, die in Bezug auf ihre Ausdehnung zwischen den großen und kleinen Punkten liegen.

Diese verschiedenartig großen Punkte haben ihren Grund in der optischen Projektion des Lichtes, welches, vom Objektiv kommend, durch die Rasteröffnungen fällt und seinen Weg, in verschiedener Dispersion, — je nach den helleren oder dunkleren Lichtstrahlen, —

auf die Platte nimmt. Dieser Vorgang wird durch ein optisches Gesetz bestimmt, welches theoretisch zu erklären hier zu weit führen würde. Das erzielte Negativ enthält also ein Heer von regelmäßig nebeneinander stehenden Punkten, welche je nach Licht- oder Schattenpartie eine mehr oder weniger große Ausdehnung besitzen. —

Die Übertragung des Raster-Negativs erfolgt ganz in derselben Weise wie bei der Strichätzung auf eine mit Chromgelatine präparierte Zinkplatte, worauf diese mit fetter Farbe eingewalzt und unter Wasser mit einem Wattetampon abgewaschen wird. Man erhält ein Bild, welches außer der gesamten Zeichnung des Originales auch noch die feine Struktur des Rasters enthält.

Dadurch, daß man in den Schatten nur wenig helle Punkte erzeugt, während die Lichter von meistens dunklen Punkten durchsetzt sind, bekommt man eine originalgetreue Wirkung, die auch in der nun folgenden Ätzung beibehalten wird. Druckt man die fertig geätzte Platte auf Papier ab, so zeigt diese Kopie die gleiche Wirkung.

Der Rastereffekt gipfelt also in der Umsetzung der Halbtöne in kleinere für Strichätzung geeignete Liniaturen und Punkte.

Man merke sich den charakteristischen Unterschied zwischen Zink- (= Strichätzung) und Autotypie-Platten: Außer dem prinzipiellen Unterschied, der sich in der Schwarz-Weiß-Manier einerseits und der Halbtonmanier anderseits offenbart, ist die Differenz der Ätzung selbst folgende:

Die Strichätzung ist eine Platte mit hoch (in Relief) liegenden Linien, während der weiße, nicht druckende Grund vertieft liegt. Bei der Autotypie dagegen liegt die gesamte Ätzfläche in einem Niveau, nur haben die Netzteile der Schattenpartien eine engere Struktur mit wenig Weiß, wogegen in den Lichtern breitere weiße Punkte zu finden sind. Danach hat man beim Druck der Autotypien einen sehr großen Unterschied zu beobachten, und dieser betrifft das zum Druck auszuwählende Papier. Für feine Autotypien hat man ein glattes (gestrichenes oder auch Kunstdruck-) Papier zu benutzen, während bei gröberem Raster ein gut satiniertes Werkdruckpapier zulässig ist und gute Drucke gibt. Ganz grobes Papier, wie z. B. das beim Druck der politischen Zeitungen verwendete, ergibt mit Autotypie keine befriedigenden Resultate. Man muß daher für solche Zwecke ein außergewöhnlich grobes Raster verwenden, (das in der Struktur an den zu Stickereien benutzten Stramin erinnert) oder man läßt noch besser

die betreffenden Vorlagen durch einen geschickten Zeichner in kräftiger Linienmanier umzeichnen und diese Zeichnung dann als Strichätzung ausführen.

Hier ist es wohl an der Zeit, einige erklärende Worte über die verschiedenen Rasterweiten zu sagen.

Obgleich, wie wir vorher erwähnten, das Raster eine deutsche Erfindung ist, so bemächtigte man sich doch in Amerika zuerst der fabrikationsmäßigen Herstellung dieses unentbehrlichen Requisites, und naturgemäß wurden die Nummerweiten der verschiedenen Rastersorten nach dortigem Maßsystem ausgedrückt.

Dieses Maß ist der englische Zoll oder „inch"; er besitzt eine Länge von 26 mm, weshalb die Angabe: Raster 175, 150 ꝛc. bedeutet, daß auf den englischen Zoll oder auf eine Strecke von 26 mm eine Anzahl von 175, 150 ꝛc. Linien entfallen.

Ein englischer Quadratzoll (= eine Fläche von 6,75 cm) würde bei einem Raster von 200 Linien eine Anzahl von 40,000 Punkten aufzuweisen haben.

Die in Deutschland gebräuchlichen Rasterweiten sind folgende:

80 Linien auf den cm = extra fein
70 „ „ „ „ = sehr fein
60 „ „ „ „ = fein } die beiden gebräuchlichsten Sorten
50 „ „ „ „ = mittelgrob
40 „ „ „ „ = grob (für Werkdruckpapier)
30 „ „ „ „ = sehr grob.

Hinsichtlich der für die Reproduktion in Autotypie bestimmten Vorlagen mögen folgende Hinweise als wichtig der allgemeinen Beachtung wert sein. Wenngleich so ziemlich alle Originale der Wiedergabe in Autotypie fähig sind, so möge doch erwähnt sein, daß eine gewisse Brillanz günstiger ist, als Einförmigkeit in Licht- und Schattenverteilung. Zeichnungen, Gemälde, Pastelle ꝛc. wird man ohne besondere Vorkehrungen zur Aufnahme benutzen können. Photographien dagegen entbehren öfter der erwünschten Gegensätze.

Bei solchen ist es gut, das betreffende Negativ mitzuliefern, welches sich in vielen Fällen „verstärken" läßt. Diese Operation besorgt am besten die Anstalt, welche auch die Ätzung ausführen soll. Ist eine Verstärkung aus irgend einem Grunde nicht angängig, so wird vermittelst eines sogenannten Diapositivs ein Duplikat-Negativ angefertigt. Auf diesem Wege bietet sich zwei Mal Gelegenheit zu

*

einer Kräftigung der resultierenden Platte, welche sich überdies zum Schlusse auch noch einmal verstärken läßt.

Ein weiteres Mittel zur Erlangung einer kontrastreichen Kopie ist die Verwendung des sogenannten Rembrandt- oder Vindabona-Papiers, welches in 3 Graden von verschieden wirkender Härte existiert. Fast in jedem Falle ist man in der Lage, unter Zuhülfenahme einer dieser 3 Sorten, von einem sehr flauen monotonen Negativ eine brauchbare Kopie zu erzielen.

Kann man das Negativ nicht mit liefern, so ist Polen auch noch nicht verloren. Dann photographiert die Anstalt das Original in ziemlich kräftiger kontrastreicher Wirkung und nimmt einen Abzug davon, der nach Bedarf retouchiert wird. Durch geschickt aufgesetzte Lichter, Verstärkung des Kernschattens, Retouche der Mitteltöne ꝛc. hat sie es in der Hand, auf diesem Abdruck noch weitere Modifikationen hervorzubringen, doch gehört ein guter Retoucheur hierzu, der speziell für Reproduktion zu arbeiten versteht.

Nach plastischen Gegenständen, Möbeln, Statuen, Vasen, Maschinen ꝛc. lassen sich meistens Autotypien nicht direkt herstellen. Man muß sie zunächst photographieren und nach dem so gewonnenen Bilde die Autotypie anfertigen.

Hier wird man geneigt sein, zu fragen: Warum ist nach den genannten Gegenständen nicht eine direkte Autotypie möglich?

Der Grund liegt in Folgendem:

1. Die Autotypie verlangt die Einschaltung einer Rasterplatte, die infolge ihrer braunen Färbung sehr viel Licht absorbiert und daher hierdurch schon an sich eine sehr lange Exposition verlangt.
2. Die Aufnahme eines plastischen Gegenstandes verlangt die Benutzung einer ziemlich engen „Blende“ im Objektiv des photographischen Apparates, um die vordere und mehr rückwärts liegende Ebene des Gegenstandes mit gleicher Schärfe abzubilden.

   Bei einem Kopfe soll z. B. die vorn liegende Nasenspitze mit der nämlichen Schärfe zur Geltung kommen, wie der Rand der viel weiter zurück liegenden Ohrmuschel. Handelt es sich nicht um sehr beträchtliche Verkleinerungen nach einem plastischen Original, so muß man stark ab-

blenden und hiermit eine große Einbuße an Licht in den Kauf nehmen.

Diese beiden unter 1. und 2. genannten Anforderungen veranlassen eine riesige Absorption an Licht, wozu sich noch

3. der Umstand gesellt, daß, aus technischen Gründen, der Reproduktionsphotograph mit dem sogenannten „nassen" Verfahren arbeitet, welches im Vergleich zu den Trockenplatten-Verfahren eine etwa 10-fache Verlängerung der Aufnahmezeit verlangt.

Alle 3 Punkte würden also im Verein eine unerträglich lange Exposition erfordern, die schon eo ipso eine große Chance für Erschütterungen und damit verbundene Unschärfe der Photographie ergeben. Außerdem trocknen die nassen Platten verhältnismäßig rasch ein, wiederum ein Grund, übermäßig lange Expositionen zu vermeiden! Rechnet man endlich hinzu, daß auch der erfahrenste Photograph öfter die Expositionszeit nicht richtig taxiert und daher eine neue Aufnahme machen muß, so ist die Anforderung einer Vorauf-nahme bei plastischen Vorlagen sehr wohl verständlich.

Es war dringend erforderlich, diese Punkte hier einmal eingehend zur Sprache zu bringen, damit den Verlegern, welche Autotypien bestellen, Gelegenheit geboten ist, sich einmal mit den technischen Anforderungen vertraut zu machen, die ihnen geläufig sein sollen, um bei der Kalkulation von Aufträgen auch diejenigen Umstände in Betracht ziehen zu können, die namentlich in Bezug auf den Geldpunkt noch recht wesentliche Verschiedenheiten zustande zu bringen vermögen.

Bis jetzt haben wir, um zunächst einmal allgemein verständlich zu bleiben und dem weniger eingeweihten Leser ein leichteres Verfolgen der Vorgänge zu ermöglichen, angenommen, daß es sich entweder um einfache Ätzungen in Linien-Manier, oder um Klischees in Halbton-Verfahren, — also um Autotypien handelt.

Nun kommt es aber bei Strichätzungen öfter vor, daß namentlich bei Umrechnungen ꝛc. in der Zeichnung gewisse weiße Flächen liegen, die durch ihre Einförmigkeit langweilig und also unschön werden. Man kann dieser Unschönheit durch Einkopieren eines Tones abhelfen. Dieser Ton kann fein gekörnt oder nach Wunsch auch mit einem Rasternetz versehen werden, wodurch eine für das Auge sehr angenehme zartgraue Fläche entsteht, die sich dem Ganzen in wohltuender Weise unterordnet. Durch Ausschaben oder Ausätzen be-

stimmter Teile kann man dann noch weitere besondere Effekte in eine Platte hineinlegen.

Ein sehr oft vorkommender Fall ist ein Arrangement von Porträts oder Landschaften, die sich in einer in Federmanier gezeichneten Umrahmung befinden. Es ist durchaus nicht nötig, daß die Umrahmung schon fertig mit den eingesetzten Bildern zur Reproduktion eingeliefert wird. Die Strichzeichnung der Umrahmung kann vielmehr allein für sich hergestellt und die Kollektion von Bildern dazu geliefert werden.

Der Hergang der Arbeit würde dann folgender sein:

Zunächst wird die photographische Aufnahme der Umrahmung angefertigt und auf dem Negativ die Öffnungen, in welcher die Portraits oder Landschaften Platz finden sollen, sauber ganz ausgeschabt, sodaß diese Stellen nur blankes Glas enthalten. Die einzusetzenden Bilder werden dann in einer genau in diese Öffnungen passenden Größe photographiert und zwar gleich mit dem Rasternetz. Diese Aufnahmen werden vom Glase abgelöst und genau passend zurechtgeschnitten. Dann werden sie in das Negativ (mit der Strichätzung) eingeklebt; man erhält als Resultat ein fertiges Tableau mit Autotypie-Ansichten, die von dem betreffenden Ornament umgeben sind. Alles sitzt jetzt zusammen auf einer Glasplatte, worauf die Übertragung auf eine mit Chromgelatine präparierte Zinkplatte erfolgt.

Tonplatten und Duplex-Autotypie.

Schon in früheren Zeiten suchte man die Wirkung von Holzschnitten dadurch zu erhöhen, daß man unter die eigentliche zeichnerische Darstellung zunächst einen zartgelben, grauen oder sonstigen neutralen Ton unterdruckte, der also auf dem Papier eine volle glatte Fläche einnahm. Auf diesen Ton setzte man beim Druck die Kontur-Platte. Der Ton war nun größer als die Zeichnung, sodaß er unter dieser an allen Seiten überstand, also einen schmalen Rand bildete. Noch heute wird diese Manier sowohl für Holzschnitte als auch für Autotypien angewendet.

Eine Vervollkommnung derselben besteht in der „Tonplatte mit ausgesparten Lichtern".

Man bezeichnet hiermit ein Verfahren, bei dem die Tonplatte, in Übereinstimmung mit der zugehörigen Konturplatte so ausgeschabt wird, daß die ausgeschabten Stellen, genau den höchsten Lichtern der

darüber zu druckenden Konturplatte entsprechend, beim Druck keine Farbe erhalten, sodaß also an diesen Partien das reine weiße Druckpapier durchschimmert.

Die moderne Technik hat für Autotypie ein Verfahren herausgefunden, welches die Tonplatten nicht allein in wirkungsvoller Weise übertrifft, sondern auch noch sehr schöne Tiefen in den Schatten erzielen läßt. Es ist dies die sogenannte Duplex-Autotypie.

Hierunter versteht man die Ausführung von 2 Autotypien, bei denen 2 Aufnahmen nach dem gleichen Originale hergestellt werden, die in den Dimensionen genau gleich groß sind und deren Konturen sich vollständig decken. Trotzdem sind diese beiden Platten nicht genau gleich. Während man bei der einen Aufnahme die Richtung des Rastergitters in der üblichen diagonalen Richtung beibehält, wird bei der zweiten Aufnahme der Raster (oder praktischer noch das Original) soweit gedreht, daß alle 4 Liniensysteme beim Aufeinanderdruck nicht miteinander kollidieren. Würde dies nicht vermieden, so entständen die „Moiré"-Erscheinungen. — „Was ist denn dieses Moiré?" so hören wir den der Sache Unkundigen fragen.

Als Erklärung dient am besten ein aus dem praktischen Leben gegriffenes Beispiel.

Wenn man Gelegenheit hat, zwei Stücke eines feinmaschigen Gewebes, vielleicht Seidenschleierstoff, zu erhalten, so lege man diese aufeinander und halte sie so gegen das Licht. Fast immer wird es sich treffen, daß sich in der Durchsicht eigentümliche Stellen bilden, welche nicht mehr das glatte Gitter des Gewebes zeigen, sondern man wird bald hier bald dort einen Komplex von schlangenartigen Linien finden, welches wechselnd einmal hier, einmal dort erscheint, je nachdem man das eine Stückchen Stoff auf dem anderen langsam im Kreise dreht.

Dieselbe Erscheinung findet auch bei dem Übereinanderliegen von 2 Kreuzraster-Gittern statt. Wir finden sie weiter nicht selten bei der Aufnahme von Kupferstichen, welche man mit Hülfe eines Rasters photographiert. In diesem Falle bilden die Schraffierungslinien des Kupferstiches mit den Linien des Rasters zusammen im photographischen Negativ an den verschiedensten Stellen jene berüchtigte Moirewirkung.

Ein klassisches Beispiel ist der Stich nach dem bekannten „Abendmahl" von Leonardo da Vinci.

Erfolgt die Aufnahme mit einem Raster, so wird man trotz aller Drehungen des Originals an den verschiedensten Stellen Moiré erhalten, sodaß man sich schließlich mit derjenigen Aufnahme zufrieden geben muß, welche diese Erscheinung am wenigsten zeigt. —

Die Duplex-Autotypie wird so gedruckt, daß man die eine Platte als Tonplatte benutzt, während die zweite Platte zum Aufdruck als Konturplatte dient. Die Wirkung ist, wie soeben erwähnt, eine bedeutend kraftvollere, als der Druck einer gewöhnlichen Autotypie mit untergelegter glatter Tonplatte. —

Dreifarbendruck.

Wir kommen nun weiter auf die Herstellung farbiger Abbildungen. Wir bemerken dabei von vornherein, daß die zinkographischen Anstalten die vier zusammengehörenden Autotypien einen „Plattensatz" nennen.

Man unterscheidet der Hauptsache nach 2 Gruppen:

a. Strichätzungen mit glatten Farbenplatten,

b. Halbtonätzungen in drei (seltener in 4 Farben). Die letztere Manier wird daher auch kurz als Dreifarbendruck bezeichnet.

Im Prinzip der Herstellung sind beide Verfahren völlig verschieden. Die Gruppe a. enthält Strichätzungen, zu denen nachträglich flache Platten für farbige Effekte mit der Hand hergestellt werden.

Angenommen, die Anstalt habe ein Bild zum Buntdruck wiederzugeben, in welchem eine gelbe, eine grüne und eine rote Fläche vorkommt, so enthält der Plattensatz also eine schwarze, eine grüne, eine gelbe und eine rote Platte. Um diese zu einem Satze zu vereinigen, photographiert man das Original und kopiert das Negativ viermal auf je eine Zinkplatte. Man hat also die Gesamtdarstellung in vier genauen ganz gleichartigen Platten vor sich. Auf der ersten bleibt alles stehen; sie bildet die Kontur- oder Schwarzplatte. Bei der zweiten werden alle Teile der Zeichnung ganz fortgeschabt, welche nicht grün erscheinen sollen. Bei der dritten und vierten bleiben je einmal nur die gelben bezw. nur die roten Partien stehen.

Nun druckt man die 3 bunten Farben so auf ein Blatt Papier nacheinander ab, daß die Ränder der Bilder jedesmal genau aufeinander auftreffen. Durch schließliches Aufdrucken der schwarzen Kontur erhält man dann eine originalgetreue Abbildung in Farben.

Wir haben soeben erwähnt, daß bei den Buntfarbenplatten alle Partien, die nicht zum Farbenkomplex gehören, fortgeschabt werden.

Hieraus ergibt es sich schon von selbst, daß es bei diesem Verfahren der menschlichen Hand bedarf, um die einzelnen Farben auszuscheiden, — („auszuziehen" ist der technische Ausdruck).

Vollständig anders und dabei ganz eigenartig arbeitet der Dreifarbendruck. Diese Reproduktionsart ist befähigt, nicht nur eine in glatter Farbe gehaltene, sondern auch eine Vorlage mit vielen bunten Tönen, die oft auch in gebrochenen Nüancen in einander übergehen, in annähernd völliger Naturtreue wiederzugeben.

Das Prinzip ist hier folgendes:

Ein buntes Original wird dreimal hintereinander photographiert, und zwar ohne die Stellung des Apparates zu verändern. Die Aufnahmen erfolgen auf „farbenempfindlichen" Platten. Dieser Ausdruck besagt nicht etwa, daß die Aufnahmen farbig ausfallen, sondern nur, daß die Tonwerte in ähnlichen Proportionen ins Schwarze übersetzt werden, wie sie im Original in Farben ausgedrückt sind. So erscheint z. B. ein sehr helles leuchtendes Gelb, — mit farbenempfindlichen Platten photographiert, — als heller Ton, während ein vielleicht dunkles Blau gleichfalls in der Reproduktion dunkel zur Geltung kommt.

(Bei den älteren photographischen Methoden wurden bekanntlich Farbentöne ganz unwahr wiedergegeben, so z. B. das Hellgelb fast schwarz, Dunkelblau als ganz helles Grau ꝛc.)

Die 3 Aufnahmen mit farbenempfindlichen Platten erfolgen nun in der Art, daß einmal ein violettes Filter, bei der zweiten Aufnahme ein blaugrünes „Filter" und bei der dritten ein solches von Orangefärbung vor das Objektiv des Apparates gesetzt oder hinter dem Objektiv eingeschaltet wird.

Was versteht man in diesem Falle unter „Filter"? Das Filter, richtiger Lichtfilter genannt, ist eine sehr genau glatt geschliffene Glasscheibe von der entsprechenden Färbung, wie diese soeben angegeben wurde.

Photographiert man nun ein und dasselbe Original auf 3 verschiedene Platten, indem man bei jeder Aufnahme ein anderes Lichtfilter vorschaltet, so erhält man 3 Negative, in deren jedem eine bestimmte Partie der Zeichnung kräftiger oder schwächer ausgedrückt ist, je nachdem das betreffende Lichtfilter eine Farbe mehr oder weniger stark durchließ. Bringt man nun die drei in ihren Tonwerten verschiedenartigen Bilder (daher auch Teilbilder genannt) auf je eine

Zinkplatte und druckt diese 3 Platten mit den 3 Grundfarben Blau, Rot und Gelb ab, so entsteht auf dem Papier eine fast naturgetreue farbige Wirkung.

Die durch zahlreiche Experimente unterstützte Praxis hat gezeigt, das man die ähnlichste Wirkung erzielt, wenn man die Drucklegung der einzelnen Platten in denjenigen Farben ausführt, welche die Komplementärfarben zu den jeweils benützten Farbenfiltern bilden. Mit anderen Worten: Für die mit dem Orangefilter hergestellte Aufnahme (resp. nach dieser hergestellte Druckplatte) wird in Blau gedruckt. Die nach dem Grünfilter hergestellte Platte ergibt den Druckstock für Rot, und die dem Violettfilter entsprechende Ätzung dient zum Druck das Gelb.

Es muß hier hervorgehoben werden, daß die 3 Druckfarben Blau, Rot und Gelb als Komplementäre auf die betreffenden Filter sehr genau abgestimmt sein müssen, wenn man eine wirklich gute Farbenwiedergabe hervorbringen will. Es ist Aufgabe des Druckers, die Tonwerte der Farben ganz genau zu treffen.

An dieser Stelle möge ganz ausdrücklich betont sein, daß der vor einigen Jahren verstorbene Professor Dr. H. W. Vogel, Dozent der Photochemie an der Kgl. techn. Hochschule zu Charlottenburg, sowie der Photochemiker Obernetter-München durch ihre grundlegenden Arbeiten, insbesondere aber durch die Herstellung der „farbenempfindlichen Platten" den Dreifarbendruck-Prozeß erst ermöglicht haben. Auch der Professor an der Hochschule Charlottenburg, Geheimrat Dr. Miethe, sowie der prakt. Arzt Dr. R. Neuhauß, Großlichterfelde-Berlin, haben dem Dreifarbendruck in neuerer Zeit erst richtig die Wege geebnet, sodaß man diesen Männern der Wissenschaft nur dankbar sein kann für die ungeheure Menge von Mühe und Fleiß, welche sie zur Lösung dieser bedeutungsvollen Frage aufgewendet haben.

Außer dem Dreifarbendruck-Verfahren wird hin und wieder auch der Vierfarben-Prozeß angewendet. Auch bei diesem kommen die durch Farbenfilter hergestellten 3 Druckplatten für Rot, Gelb und Blau zur Anwendung, außer diesem jedoch noch eine 4. Platte, die in Grau oder Schwarz gedruckt wird. Diese hat den Zweck, ähnlich wie bei der Lithographie, als „Kraftplatte" zu wirken und wie eine solche die Übergänge zwischen den vielleicht hier und da etwas schroff kommenden Farben zu vermitteln und auszugleichen.

Jedenfalls ist der photographische Dreifarbendruck berufen, in der Zukunft der Reproduktionstechnik eine sehr bedeutende Rolle zu spielen, weil er imstande ist, unter Aufwendung viel geringerer materieller Mittel eine Menge von Aufgaben zu lösen, welche ohne die Existenz dieses Verfahrens der unstreitig viel kostspieligeren Farbenlithographie zufallen würden. Außerdem ist aber auch die Schnelligkeit der Herstellung von farbigen Buchdruckſätzen auf das Konto der angenehmen Seiten des Dreifarbendruck-Verfahrens zu setzen, — ein Umstand, der förmlich nach allgemeiner Einführung dieser Reproduktion drängt. Trotzdem also der Dreifarbendruck ganz zur Zufriedenheit arbeitet, sind wir in unserem Zeitalter nie vor Überraschungen sicher; es wäre also kaum zu verwundern, wenn uns eines Tages plötzlich ein neues bedeutend vereinfachtes Verfahren beschert würde, welches in genialer Weise das jetzige Prinzip des Dreifarbendruckes schlägt.

Unseren Plane gemäß haben wir uns nun auch mit dem Flachdruck zu beschäftigen, so genannt, nicht etwa, weil die Oberflächen der hierbei benutzten Druckplatten flach erscheinen, also kein bemerkenswertes Relief zeigen; die Druckplatten besitzen vielmehr die Eigenschaft, an bestimmten Stellen, infolge ihrer eigentümlichen Präparation, fette Druckfarben anzunehmen, während sie diese an anderen Partien hartnäckig abstoßen. Die präparierten Stellen „reagieren" also auf die fettige Druckfarbe, deshalb bezeichnet man die einschlägigen Verfahren als Flachdruck oder Reaktionsdruck.

Diese Gruppe umfaßt: a) den Lichtdruck, b) die Photolithographie.

Der Lichtdruck.

In der üblichen Manier wird von dem zur Reproduktion bestimmten Original eine photographische Aufnahme, also ein Negativ, hergestellt. Die Negativplatte muß „abziehbar" sein, worunter man eine Platte versteht, die infolge einer eigenartigen Vorpräparation die Trennung der zarten Bildhaut vom Glase in einfacher Weise gestattet. Vor dem Abziehen muß die sehr verletzliche Bildhaut, während sie also noch auf dem Glase sitzt, verstärkt werden, was durch einen Überguß von warmer Gelatine geschieht, welcher man eine kleine Menge Glyzerin beifügte. Das Übergießen erfolgt, nachdem die Platte auf einem Nivelliergestell in genau horizontale Lage

gebracht wurde, damit die Gelatine überall gleichmäßig dick über die Platte fließt.

Nach erfolgtem Trocknen kann man die Bildschicht, welche an den Rändern eingeschnitten wurde, leicht abheben. Sie ist fest und doch biegsam, vielleicht von der Stärke eines Kartenblattes.

Der Zweck dieses Abtrennens der Bildhaut vom Glase beruht auf dem Umstande, daß der Lichtdruck umgekehrte Negative erfordert, da das Bild zum Zwecke des Abdruckes ebenfalls verkehrt auf der Lichtdruckplatte stehen muß.

Man hat es aber auch in der Hand, ein Verfahren zu benutzen, welches gleich Negative liefert, die nicht abgezogen zu werden brauchen. Dabei hat man nur bei der photographischen Aufnahme ein sehr exakt geschliffenes Prisma vor dem Objektiv einzuschalten, welches das Bild im Apparat umkehrt, also ein Negativ liefert, welches zu dem Original eine „spiegelverkehrte" Kopie erzielen läßt. Allerdings verlangt das Prisma-Verfahren die Benutzung von gut geschliffenem Spiegelglase für die Negative, da die gewöhnlichen (sogenannten Solin-) Platten bei dem erforderlichen enorm starken Druck im Kopierrahmen platzen würden.

Das abgezogene oder das umgekehrte, auf der Spiegelglasplatte sitzende Negativ wird auf eine Spiegelscheibe kopiert, die mit einer lichtempfindlichen Gelatineschicht überzogen wurde. Diese Präparation besteht, ähnlich wie die beim Ätzverfahren beschriebene, aus einer Mischung von Gelatine und doppeltchromsaurem Kali, die sich am Licht härtet. Da das Licht zunächst das auf der präparierten Schicht liegende Negativ durchdringen muß, so erfolgt die Härtung der Gelatine-Präparation entsprechend der Zeichnung und zugleich proportional der Transparenz des Negativs.

Vorläufig kann man übrigens die Kopie auf der präparierten Schicht nicht sehen; das kopierte Bild ist ein verborgenes oder, — wie es der Techniker bezeichnet, — „latentes". Wird die belichtete Platte dagegen in mäßig warmes Wasser gelegt, so nehmen die nicht gehärteten Teile der Bildschicht die Flüssigkeit leicht an, werden also wasserhaltig. Die dem Lichte ausgesetzt gewesenen Partien bleiben dagegen hart, nehmen also kein Wasser an.

Walzt man die Platte in diesem Zustande mit fetter Farbe ein, so bleibt diese naturgemäß an den hartgewordenen Stellen haften,

wogegen die mit Wasser gesättigten Teile die Farbe nicht annehmen, da Wasser und Fett einander abstoßen.

Die solchergestalt präparierte Platte wird „Lichtdruckplatte" genannt.

Während der Präparation wird auf der Oberfläche der Schicht ein feines gleichmäßiges Korn, die sogenannte „Runzelung" erzeugt. Diese ist erforderlich, um der Druckfarbe einen Haltepunkt zu bieten, da sie andernfalls auf einer ganz glatten Oberfläche nicht regelmäßig haften bleiben würde.

Von der Lichtdruckplatte lassen sich sowohl auf der Hand- wie auf der Schnellpresse gute Abzüge herstellen, welche alle Feinheiten des Originales mit photographischer Treue widergeben.

Ein guter Lichtdruck kann mit einer gewöhnlichen Photographie sehr wohl konkurrieren, vorausgesetzt, daß alle Einzelheiten der bei diesem Verfahren recht subtilen Anforderungen sehr genau beachtet werden. Der Druck kann auf glattem oder rauhem Karton ausgeführt werden, man kann eine Blindprägeplatte mit oder ohne Facette benutzen, die Drucke können mit dem Kalander oder einer Grainagewalze bearbeitet oder auch — falls sie glänzend verlangt werden — mit sogenanntem Schwimmlack überzogen werden, kurz der Lichtdruck ist infolge seiner Vielseitigkeit recht wohl befähigt, mit den übrigen photomechanischen Verfahren erfolgreich in Konkurrenz zu treten. Alles in allem ist er für die Herstellung von Albums, Postkarten, Menus ꝛc. eine sehr dankbare Reproduktionsart, die auch zu verhältnismäßig niedrigem Preise auszuführen ist.

Im Gegensatze hierzu ist dem „Buntlichtdruck" eine ziemlich feste Grenze gezogen. Er wird durch eine Kombination mehrerer Lichtdruckplatten erzielt, und wenngleich sich auch vereinzelte Anstalten dieses ebenso schönen wie schwierigen Verfahrens als einer Spezialität bemächtigt haben, so steht doch der hohe Preis und die äußerst mühsame und langsame Herstellung der Drucke einer allgemeinen Einführung sehr im Wege.

Bei kleineren Auflagen ist es deshalb vielfach üblich, den gewöhnlichen Lichtdruck mit Handkolorit zu versehen. Da bei dieser Ausführungsart ein großer Teil der Arbeit unter Mithilfe von Schablonen erledigt wird, so sind handkolorierte Drucke immer noch der beste Ausweg in den Fällen, wo eine kleine Auflage in farbiger Wiedergabe gewünscht wird, anderseits aber gerade die geringe An-

zahl von Exemplaren die Herstellung von Farbenplatten nicht lohnen würde. Im Allgemeinen ist für den Lichtdruck zu bemerken, daß die Berechnung nicht, wie bei Clichés üblich, nach der Druckfläche, sondern nach dem zu liefernden Papierformat erfolgt.

Die Photolithographie.

Dieses Verfahren ist eine Anwendung der Photographie in Verbindung mit dem Steindruck. Mithin gehört es zur Gruppe der Reaktionsdruck-Verfahren, da auch der lithographische Stein nur infolge seiner verschiedenartig präparierten Oberfläche imstande ist, in Fettfarbe hergestellte Abdrucke zu erzeugen.

Bevor wir auf die Technik der Photolithographie eingehen, wollen wir in kurzen Zügen das Prinzip der Lithographie erläutern. Bei diesem Verfahren wird ein Stein benutzt, der hauptsächlich aus kohlensaurem Kalk besteht. Der Stein wird in bester Qualität vorwiegend bei Solnhofen in Bayern aus den dortigen reichen Steinlagern gewonnen. Er besitzt eine Eigentümlichkeit, fette Farbe sehr leicht anzunehmen und diese bis zu einer gewissen Tiefe in sich einzusaugen. Zeichnet man daher mit Fettkreide etwas auf die Oberfläche des Steines, so hält es schwer, diese Zeichnung wieder fortzuwaschen, da sie rasch eindringt. Übergeht man nun den Stein mit einer Farbenwalze, die mit fettiger Farbe versehen ist, so nehmen nur die vorher mit der Zeichnung bedeckten Stellen die Farbe an, während die übrigen Flächenteile des Steines die Farbe der Walze abstoßen, namentlich, wenn der Stein kurz vorher mit Wasser befeuchtet wurde. Legt man ein Blatt Papier auf den Stein und überreibt es von der Rückseite mit einer weichen Walze, so überträgt sich die Farbe auf das Papier, — das Resultat ist ein lithographischer Abdruck oder ein Steindruck. —

Bei der Photolithographie findet nun fast der nämliche Vorgang statt, nur wird keine Zeichnung auf dem Stein hergestellt, sondern man kopiert diese mit Hilfe der Photographie, wobei man zunächst ein Negativ erhält. Von diesem nimmt man im photographischen Kopierrahmen eine Kopie auf Chromgelatinepapier, welche hierauf mit Fettfarbe eingewalzt wird. Die Wirkung ist auf diesem Papier die gleiche, wie bei den mit Chromgelatine präparierten Platten: Die belichteten (also hart gewordenen) Stellen nehmen die Farbe an, während die nicht vom Licht getroffenen Stellen die Fettfarbe ab-

stoßen. Man erhält also auf dem Chromgelatine-Papier eine Abbildung der Originalzeichnung in fetten Farbenlinien. Diese Zeichnung druckt man nun einfach vom Papier auf einen Lithographiestein um. Der Stein nimmt die fettige Zeichnung in sich auf, und hierauf kann man beliebig viele Abzüge, genau wie bei dem gewöhnlichen Steindruck, herstellen.

Dem Steindruck gegenüber hat die Photolithographie den unbestrittenen Vorzug, daß man hier die Originalzeichnungen in beliebiger Verkleinerung durch Mithilfe der Photographie auf den Stein zu übertragen vermag, wobei jede Garantie für absolute Übereinstimmung mit dem Original geboten ist, denn die Photographie gibt die Vorlage ganz genau wieder, gleichgiltig, wie stark man diese verkleinert, und erspart somit eine kostspielige Handarbeit, die in eben dieser Naturtreue überhaupt nicht zu leisten wäre.

Als vorteilhafte Eigenschaften des Verfahrens kommen außerdem auch noch Schnelligkeit und zugleich Billigkeit in Betracht, und aus diesen Gründen wird man die Photolithographie meistens da anwenden, wo es sich um größere Pläne, Karten, Rißzeichnungen handelt. Bei Lageplänen, Bauzeichnungen ꝛc. kann man übrigens sehr gut weitere Steine für farbige Linien (Flußläufe, Mauerwerk ꝛc.) als Zusätze zu dem Konturstein herstellen, sodaß auch der farbige Steindruck eine weitgehende Anwendung finden kann.

Die Photolithographie eignet sich jedoch nur für Linien- und Kornmanier, nicht aber für Wiedergabe von Halbtonbildern, da hier die Photographie auf dem Stein diese Fläche mit halben Tönen nicht in genügender Reinheit wiedergibt.

Vor einigen Jahren versuchte man den Lithographiestein durch andere Materialien zu ersetzen, wozu folgende Erwägungen Veranlassung boten. Zunächst lag es nahe, daß bei dem gesteigerten Gebrauche von Steinen die geringen Lager in absehbarer Zeit erschöpft seien oder doch nicht immer ein genügend gutes Material bieten würden. Dann aber ist der Stein sehr schwer; ein großer Maschinenstein wiegt etwa $2^1/_2$—3 Zentner und ist daher nur schwierig zu bewegen. Weiter beanspruchen die fertigen, also mit Zeichnungen bedeckten Steine einen ziemlich bedeutenden Lagerraum, und endlich ist es nicht ausgeschlossen, daß ein oft mit großer Mühe hergestellter Stein einmal bricht. Alle diese Gründe machten es dringend wünschenswert, daß ein Surrogat für den Lithographiestein gefunden würde.

Dieses hat man in dem Aluminium entdeckt, da sich dieses Material in ganz ähnlicher Weise wie der Stein bearbeiten läßt.

Das Aluminium, jenes bekannte überaus leichte Metall hat an sich eine glatte Oberfläche, die man durch ein eigenartiges Verfahren mit einer feinen Körnung oder „Granulation" versieht. Die Platte kommt hierbei in einen flachen Kasten und wird mit einer Lage von Glaskugeln (ähnlich den von Kindern als Spielzeug benutzten „Murmeln") bedeckt. Hierauf wird der Kasten durch maschinellen Antrieb in schüttelnde Bewegung versetzt, wobei die Glaskugeln fortwährend ihre Lage verändern und allmählich die Oberfläche der Aluminiumplatte mit einer gleichmäßigen Körnung versehen.

Das Verfahren mit derartigen Platten wird Algraphie genannt und hat heute bereits eine sehr ausgedehnte Anwendung an Stelle des bisherigen Steindruckes gefunden.

Heliogravüre oder Photogravüre.

„Das Beste kommt zuletzt", sagt ein altes schwäbisches Sprichwort, und somit wollen wir die Erklärung des Werdeganges für das edelste der mechanischen Reproduktionsverfahren hier an letzter Stelle folgen lassen. Es ist dies die Heliogravüre oder Photogravüre.

Wie schon in der Einleitung kurz erwähnt, ist es ein Tiefdruck-Verfahren. Dem Prinzip nach gründet es sich auf das Wesen des Kupferstiches, beschränkt sich jedoch nicht, wie letzterer, darauf, die Zeichnung in feinen Linien wiederzugeben, sondern es gestattet die bildliche Darstellung eines Originales mit allen Details, Halbtönen, Tiefen und höchsten Lichtern. Auch hier ist es wieder die Photographie, die erlaubt, eine derartig genaue Wiedergabe in vollkommenster Feinheit zu erzielen. —

Die Bezeichnung „Tiefdruck-Verfahren" leitet sich davon her, daß hier die Farbe in einem in der Platte vertieft liegenden Relief enthalten ist, im Gegensatz zu dem Hochdruck-Verfahren, welches die schwärzesten Partien des Bildes auf der Platte erhaben zeigt. Dann aber ist beim „Tiefdruck-Verfahren" noch eine ganz besondere Eigenschaft zu bemerken, die darin besteht, daß jeder einzelne Druck mit der Hand hergestellt werden muß, wiederum im Gegensatz zu dem Buchdruck oder Hochdruck, wo die Platte, — einmal zugerichtet und in die Presse gebracht, — viele Abzüge in enormer Schnelligkeit herzustellen erlaubt. Die Notwendigkeit, die Tiefdrucke Stück für

Stück mit der Hand herzustellen, werden wir bei Verfolgung des Druckprozesses mit leichter Mühe begreifen.

Zunächst wollen wir dem Techniker beim Arbeiten einmal genauer zusehen, wobei vor allem betont werden muß, daß die Herstellung eines guten photographischen Negatives die Basis für alle weiteren Operationen abgibt. —

Das Negativ soll weich und harmonisch sein, eine Platte mit schlecht ausgebildeten Halbtönen und harten Gegensätzen ist für eine einwandfreie Heliogravüre nicht zu verwenden.

Dagegen hat man es mitunter in der Gewalt, von einem Negativ geringerer Qualität, oft noch ganz gute Gravüren zu bekommen, jedoch ist in einem solchen Falle ein Umkopieren des Ursprungsnegatives vermittelst eines extra hierzu anzufertigenden Diapositivs geboten.

Der Porträtphotograph arbeitet heute nur noch mit sogenannten Trockenplatten, während ein Negativ für Heliogravüre fast ausnahmslos auf nassem Wege hergestellt wird. Da außerdem die Heliogravüre vielfach bunte Vorlagen zu reproduzieren hat, wird der Photograph meistens die sogenannte „Negativ-Emulsion" anwenden, die auf eine sauber geputzte Glasplatte aufgetragen und auf dieser durch geschicktes Neigen ganz gleichmäßig ausgebreitet wird.

Bei der hohen Lichtempfindlichkeit dieser Emulsion erfolgt das Präparieren in einer sehr schwach beleuchteten Dunkelkammer. Nach erfolgter photographischer Aufnahme wird sodann das Bild (Negativ) mit einem stark konzentrierten Hydrochinon-Entwickler hervorgerufen und darauf im gewöhnlichen Natronbade fixiert.

Der in der Emulsion zur Erhöhung der Farbenempfindlichkeit enthaltene Rotstoff läßt sich innerhalb weniger Minuten durch energisches Abspülen mit einer stark wirkenden Brause völlig entfernen. Eine recht böse Eigenschaft hat die Emulsion aber doch, die namentlich in heißer Jahreszeit dem Photographen übel mitspielen kann; sie neigt dazu, in der Schicht einen sog. „Schleier" zu bilden, eine der gefürchtetsten Erscheinungen, die es für den Reproduktionstechniker gibt. Man kühlt daher das Präparat durch Eis oder laufendes Wasser und sucht immer nur ein kleines Quantum zum sofortigen Gebrauche herzustellen. Zudem ist die Emulsion sehr teuer, — ein Grund der bei dem Preise der Heliogravüren sehr stark mit ins Gewicht fällt.

Auch in den übrigen Stadien der Herstellung ist die Heliogravüre eines der schwierigsten Verfahren, welches eine ausgiebige Praxis und

großes Geschick von Seiten des betr. Technikers erfordert. Man wird diesen Punkt bei der Bestellung von Heliogravüren berücksichtigen müssen, indem man nicht lediglich die Preisfrage ins Auge faßt, sondern auch gleichzeitig den Wert der Leistung taxiert.

Haben wir nun ein gutes Negativ erreicht, so gilt es, hiervon einen Abzug zu erlangen und zwar nicht auf Papier, sondern auf Glas, also ein sogenanntes Diapositiv. Diese Zwischenstation ist nicht allein notwendig, sondern zugleich auch nützlich, indem sie gestattet, die Größenverhältnisse der Reproduktion zu verändern, also Vergrößerungen oder Verkleinerungen zu schaffen. Ist einer dieser beiden Fälle beabsichtigt, so muß man die Herstellung des Diapositives in der sogenannten Kopier-Kamera bewirken. Bleiben dagegen die Dimensionen der Gravüre in Übereinstimmung mit dem Original-Negativ, so erfolgt die Anfertigung des Diapositivs im Kopierrahmen. Als Material zur Anfertigung einer solchen positiven Kopie dient ein mit Gelatine gleichmäßig überzogenes Papier. In der Gelatine befindet sich ein fein verteilter Farbstoff, ganz ähnlich wie wir dies bei der Erklärung des Kohle- oder Pigment-Verfahrens kennen gelernt haben. Es genügt hier, daran zu erinnern, daß Gelatinepapier, eine Zeit lang in einer Lösung von doppeltchromsauren Kali gebadet und getrocknet, — die Eigenschaft hat, die Gelatineschicht unter dem Einflusse des Lichtes hart werden zu lassen. Diese Eigenschaft machen wir uns zu Nutzen, indem wir in einem Kopierrahmen ein Stück solchen Chromgelatine-Papieres unter dem Negativ eine bestimmte Zeit lang exponieren.

Äußerlich hat dieses Papier jetzt keine Änderung erlitten; unser Auge vermag wenigstens keinen Unterschied wahrzunehmen. Wenigstens sieht ein Stück unbelichtetes Papier genau so aus, wie ein Stück Papier, welches bereits im Kopierrahmen exponiert wurde. Trotzdem enthält das exponierte Papier einen Bildeindruck, der freilich erst „entwickelt" werden muß. Der Hergang ist sehr einfach, indem wir uns des denkbar primitivsten Materiales bedienen. Unser „Entwickler" besteht nämlich nur aus warmem Wasser. —

Wir legen das zu entwickelnde Bild zunächst in kaltes Wasser, um das Papier geschmeidig zu machen. Nach einigen Minuten wird das Bild mit der gefärbten Gelatineseite auf eine reine Glasplatte gelegt und mit einem Gummilineal vermittelst einiger sanfter Striche an die Glasplatte angedrückt. Dann wird diese Platte in eine

Blechschale mit heißem Wasser gelegt, in welcher das Papier sich allmählich vom Glase trennt. Hierbei zeigt sich ein deutlich erkennbares Reliefbild auf der Platte, welches aus gequollener Gelatine besteht und den Farbenton zeigt, der bei der Papierpräperation von Anfang an der Gelatine durch Beimengen von Farbe erteilt wurde.

Man hat es auf diese Weise in der Gewalt, Bilder in Schwarz, Sepia, Rötel u. s. w. zu erzielen, doch haben diese Varianten nur Wert, wenn man etwa beabsichtigt, das Glasbild als Fensterbild ꝛc. zu verwerten. Für unseren Zweck ist das Bild nur eine Art von Übergangsstation, und wir benutzen aus Gründen, die durch die Praxis gegeben sind, einen neutralen Ton, ähnlich dem einer gewöhnlichen Photographie. Das nunmehr auf der Glasplatte befindliche Transparentbild läßt alle Feinheiten des Originales (resp. des Negativs) deutlich erkennen.

Völlig trocken geworden, nach Bedarf retouchiert und ausgefleckt, kommt das Transparentbild nochmals in den Kopierrahmen, wo es wiederum mit einem Stück Chromgelatine-Papier zusammengebracht und exponiert wird. Die Entwicklung in heißem Wasser geht wiederum in der beschriebenen Weise vor sich, nur erhalten wir diesmal ein negatives Bild, welches aber auf eine Kupferplatte aufgequetscht wird, bevor die Entwicklung beginnt.

Wollte man die Kupferplatte so blank poliert, wie sie im Handel vorkommt, benutzen, so würde die später zum Abdruck zu benutzende Farbe nicht überall gleichmäßig haften, sondern hier und dort abgestoßen werden und daher unegale und unreine Abdrücke ergeben.

Man präpariert daher die Kupferplatte vor der Übertragung des Gelatinebildes in einer Weise, die ebenso einfach wie zweckmäßig ist. In einem schrankartigen Kasten befindet sich ein Rad in Art eines Mühlrades, nur sind statt der Schaufeln breite Bürsten angebracht, die beim Rotieren des Rades den Boden des Schrankes leicht berühren. Auf dem Boden ist eine mäßig hohe Schicht von feinstgekörntem Asphalt ausgebreitet.

Diese wird durch die Bürsten aufgewirbelt und erfüllt den ganzen inneren Raum des Kastens mit einer Wolke von feinem Asphaltstaub. Nach dem Stillstehen des Räderwerkes schiebt man die Kupferplatte auf einer ausziehbaren Platte in den Kasten hinein und der aus der Luft sich herabsenkende Asphaltstaub fällt in feinster Verteilung auf die Platte ganz gleichmäßig nieder.

*

Nach einer gewissen Zeit der Einwirkung wird die Platte wieder herausgezogen und in wagrechte Lage auf ein Gestell gelegt. Mit einer brennenden Spirituslampe erhitzt man jetzt die Platte von unten; die Asphaltkörnchen schmelzen und heften sich fest auf die blanke Oberfläche der Platte an.

Prüfen wir letztere hierauf mit der Lupe, so finden wir, daß die Oberfläche des Metalles eine feine Körnung (sog. „Granulation") angenommen hat. Die Körnchen selbst werden durch die kleinen Asphaltpartikelchen repräsentiert, zwischen denen überall das blanke Metall sichtbar ist. Der tastende Finger empfindet die Oberfläche der Platte als ganz gleichmäßig rauh.

Da Asphalt eine Art von Harz ist und als solches der Einwirkung von Säuren widersteht, so ist leicht einzusehen, daß bei der später erfolgenden Ätzung der Platte alle blanken Metallteile angegriffen werden, während die von den Asphaltkörnchen bedeckten Partien blank bleiben, da ja hier die Säure nicht wirken kann. Auf diese Weise hat die blanke Metallfläche eine rauhe Schicht erhalten, welche die Druckfarbe ganz bequem annimmt.

Die Übertragung und Entwicklung des nach dem Diapositiv erhaltenen Papierbildes erfolgt also auf diese rauhe Schicht. Nachdem sich das Papier ablöst, bietet die ätzfertige Platte folgenden Zustand: Die unterste Schicht wird durch die Kupferplatte gebildet; auf deren Oberfläche befindet sich die feine Einstäubung, aus angeschmolzenen Asphaltkörnchen bestehend. Die oberste Schicht endlich ist das zarte Gelatinerelief, welches ein photographisches Negativ darstellt. Kommt nun diese Platte in die Ätzwanne, so dringt die in dieser befindliche Säuremischung, — (der Hauptsache nach aus verdünntem Eisenchlorid bestehend), — durch die Gelatinehaut hindurch und zwar proportional der Dichtigkeit der Deckung dieser Schicht. Mit anderen Worten: Da, wo das Gelatinebild sehr zart und dünn ist, geht die Säurewirkung am schnellsten in die Tiefe und greift an diesen Stellen das Metall zuerst an.

Da nun die auf der Kupferplatte ruhende Schicht ein Negativ ist, so geht die Säure zuerst an den Schattenpartien hindurch und frißt entsprechend zuerst die hierunter liegenden Metallstellen an. Weniger rasch wird das Kupfer an den Halbtonpartien angegriffen, während die höchsten Lichter ganz bis zuletzt konserviert bleiben. Das

Ergebnis dieser Ätzarbeit stellt demnach ein vertieft liegendes Relief dar, bei welchem die dunkelsten Bildpartien am tiefsten liegen.

Die Ätzung einer Heliogravüreplatte ist eine Arbeit, die mit ganz besonderer Genauigkeit und absoluter Beherrschung des Prozesses vorgenommen werden muß. Andernfalls ist das Resultat ganz schlecht. Zudem ist zu bedenken, daß man durchaus nicht mit einer einmaligen Ätzung auskommt, sondern man bedient sich verschieden abgestimmter Bäder von verschiedener Stärke, welche jedesmal dem Charakter des Bildes entsprechend geändert werden. Temperatur, Dichtigkeit der Gelatinehaut ꝛc. spielen für den Erfolg noch eine bedeutende Rolle.

Nach erfolgter Tiefätzung wird die Platte von Säure abgewaschen, getrocknet und probeweise angedruckt. Diesen ersten Abzug bezeichnet man als „Ätzdruck“. Er ist stets so unvollkommen, daß an der Platte noch eine große Nacharbeit durch den Kupferretoucheur erforderlich ist. Dieser pflegt meist zugleich ein gewandter Kupferstecher zu sein, denn nur künstlerische Leistungen befähigen zu dieser wichtigen Arbeit. Wird sie von ungeübter Hand vorgenommen, so liegt die Gefahr nahe, den Bildcharakter zu zerstören oder mindestens zu entstellen. Mit besonderen Instrumenten, nämlich mit Polierstahl, Roulette, Nadel und Stichel wird die Platte bearbeitet, Schatten werden gekräftigt, Mitteltöne weicher oder bestimmter gemacht, Lichter aufgesetzt, „gehöht“, kurz jene Arbeiten ausgeführt, die auf ein abgerundetes Ganzes, — auf eine harmonische Bildwirkung abzielen.

Zum Schlusse wird die Platte noch „facettiert“, d. h. mit einem etwa $^1/_2$ Zentimeter breiten, seitlich abfallendem Rande versehen. Früher wurde diese Arbeit mit einer Feile ausgeführt, während man heute hierzu exakt und schnell arbeitende Maschinen verwendet. Durch einen Graveur wird zu guter Letzt dann noch Titel, Verlagsvermerk ꝛc. eingestochen, und die Platte ist zum Druck fertig.

Die Heliogravüreplatte wird vorher noch durch Einwirkung eines elektrolytischen Bades verstählt, also auf der Oberfläche mit einem ganz fein verteilten Eisenüberzug versehen, der das weiche Kupfer widerstandsfähiger gegen die starken Walzen der beim Druck benutzten Pressen macht. —

Zunächst wird die Platte jetzt mit einer Handwalze vermittelst Kupferdruckfarbe ganz gleichmäßig eingewalzt, sodaß von dem Bilde nichts mehr zu sehen ist.

Hierauf nimmt der Kupferdrucker einen Ballen feiner Mousseline und verreibt die Farbe ganz gleichmäßig auf der Platte; dann tritt ein frischer Ballen in Tätigkeit, der wiederum eine freiere Verteilung der Farbe bezweckt. Die letzte Ausgleichung erfolgt mit dem Ballen der Hand; man nennt diese Arbeit das „Wischen". So einfach diese Arbeit auch aussieht, soviel feines Gefühl und Verständnis setzt sie voraus. Der Kupferdrucker hat also durchaus nicht eine rein mechanische Tätigkeit auszuführen, er hat vielmehr mit Geschmack und Umsicht zu verfahren, um nur soviel Farbe auf der Platte zu lassen, daß der Abdruck ein getreues Abbild des Originales hinsichtlich des ganzen Charakters sowohl als auch der feinsten Nuancen darstellt. Der Kupferdrucker hat mithin eine Leistung zu liefern, die weit über dem rein mechanischen Niveau liegt und vielfach auf das künstlerische Gebiet hinüberspielt. —

Die mit Farbe versehene Platte wird auf den „Tisch" der Kupferdruckpresse gelegt, mit einem bereitgehaltenen Stück Kupferdruckpapier bedeckt und hierauf noch mit einem Stück Filztuch überlegt. Bei dem nun erfolgenden Drehen der Presse wird der Plattentisch nebst Platte, Papier und Filztuch unter der schweren Walze der Maschine hindurchgezogen, wobei das vorher leicht angefeuchtete Papier infolge des starken Druckes in die Vertiefungen des Plattenreliefes kräftig hineingepreßt wird.

Beim Abheben des Papieres zeigt sich der Druck in allen feinsten Einzelheiten auf dem Papier, welches die Farbe aus den Vertiefungen der Kupferplatte völlig herausgehoben hat, genau also wie beim Kupferstich. Daher muß auch die Platte vor jedem neuen Druck immer wieder mit Farbe eingerieben, dann in der beschriebenen Manier „gewischt" und schließlich noch an den Rändern sehr sorgfältig von Farbe- und Fettspuren gereinigt werden, damit keine Flecken auf den Abdrücken entstehen.

Wir kommen nun noch auf eine besondere Art der Ausführung von Heliogravüren. Es ist dies das „Drucken auf China-Unterlage". Hierunter versteht man die Herstellung eines Abzuges, bei dem der Druck nicht direkt auf das weiße Kupferdruckpapier erfolgt, sondern man legt auf die mit Farbe versehene Platte zunächst ein Stück feines Chinapapier, welches sehr dünn und schmiegsam ist und gewöhnlich einen zartgelben, die Wirkung des Druckes wunderbar erhöhenden Ton besitzt. Es wird vor der Verwendung auf der Rück-

seite mit dünnem Kleister vorpräpariert, vermittelst dessen es beim Abdruck infolge der kräftigen Pressenwirkung in festen Kontakt mit dem darauf gelegten weißen Kupferdruckpapier kommt.

Die Wirkung eines mit „China-Unterlage" gedruckten Bildes ist ähnlich wie die eines Abdruckes mit Tonplatte, da man das gelbliche Chinapapier ringsum ein wenig über das eigentliche Bild überstehen läßt. —

In ganz seltenen Fällen (wo der Preis keine Rolle spielt) werden auch wohl die Kupferdrucke auf weißer Seide hergestellt. Hierzu eignet sich nur ein ganz feiner Atlas von sehr glatter Oberfläche. Ein großer Vorzug dieses Materiales ist der herrliche Glanz, der der Seide eigen ist und der in den vollen gesättigten Tönen des fertigen Druckes in schönster Weise zur Geltung kommt. —

Endlich haben wir noch der sogenannten Facsimile-Gravüre zu gedenken, welche die farbige Wiedergabe von polychromen Vorlagen anstrebt. Originell ist hierbei der Umstand, daß sämtliche Farben, auch alle gebrochenen Töne, mit einer einzigen Platte gedruckt werden und zwar sämtliche Farben mit einem Male, sodaß die Platte bei einmaligem Druck ein Bild liefert, welches alle Töne des Originals zeigt. Im ersten Augenblicke hält man eine solche Leistung für eine parodoxe Aufgabe, deren Lösung jedoch dadurch erreicht wird, daß der Kupferdrucker alle Farben einzeln mit der Hand auf die Kupferplatte aufträgt, wobei er sich der bekannten Lederwischer bedient, wie solche beim Kreidezeichnen üblich sind.

Das Einreiben einer solchen Platte mit Farbe bedeutet also ein vollständiges Malen, was wieder zur Voraussetzung hat, daß der Kupferdrucker nicht nur über einen künstlerisch sehr geschulten Blick verfügen, sondern auch technisch ein guter Koloriſt sein muß. Es läßt sich leicht einsehen, daß für solche Drucke hohe Stückpreise zu zahlen sind, denn zu einem einzigen Abdruck gehört eine stunden- ja oft tagelange Vorbereitung, die mit dem vollendeten Druck zerstört ist und daher für jedes weitere Exemplar von Neuem herzustellen ist. —

Hiermit ist unsere Wanderung durch das Gebiet der photomechanischen Reproduktion beendet.

Obgleich es uns wohlbekannt ist, daß die Materie sich nur schwierig so abhandeln läßt, um einem jeden Interessenten einen

klaren Einblick zu geben, so haben wir doch versucht, alle Einzelheiten in möglichst anschaulicher Weise zu beschreiben.

Sollte es gelungen sein, unsere Aufgabe in dem uns selbst vor Augen stehenden Endziele zu lösen, so sind wir in diesem Gedanken befriedigt, und es bleibt uns nur noch übrig, in Form einer Tabelle einen Überblick über die für solche Illustrationen anzulegenden Kosten zu geben, die dem Verleger eines Buches als Unterlage für die Gesamt-Kalkulation dringend nötig sind.

Wir geben hier nur Durchschnittspreise an, da die Kosten je nach den zur Ausführung herangezogenen Anstalten mehr oder weniger von einander differieren:

1. Strichätzungen pro □ cm	$3^1/_2$—6 Pfg.
„ (Minimal-Clichés) bei einzelner Anfertigung pro Stück . . .	2,50—4 Mk.
2. Autotypien (Netzätzung) pro □ cm	10 Pfg.
„ in Auslaufmanier pro □ cm . .	11 „
Minimal-Clichés (Einzelanfertigung) pro Stück	6,50—8 Mk.
3. Autotypien in Kupfer	11 Pfg.
„ (Auslaufmanier)	13 „
„ Minimal-Clichés	7—9 Mk.
4. Duplex-Autotypien. Diese werden zum doppelten Preise der entfallenden einfachen berechnet.	
5. Dreifarbendruck-Ätzungen pro □ cm . . .	55—70 Pfg.
Minimal-Clichés (pro Satz = 3 Platten) .	60 Mk.
Postkarten-Clichés „ „ = 3 „ . .	75 „
6. Lichtdruck. Dieser wird stets nach dem Papierformat berechnet.	
Ungefähr kostet:	
Klein-Lexikon-Format (ca. 16 × 24 cm), Auflage 1000 Stück	150 Mk.
Also pro Stück 15 Pfg.	

Kommen auf einer Lichtdrucktafel verschiedene Figuren vor, die sich nicht in einer einheitlichen Verkleinerung reduzieren lassen, so müssen die notwendig werdenden photographischen Zwischenaufnahmen besonders berechnet werden.

Ferner sind öfters Retouchen erforderlich. Man vergesse nicht,

bei Einholung von Offerten nach allen etwaigen Nebenkosten zu fragen, damit Nachforderungen vermieden werden.

Bei Bestellung von ganzen Auflagen frage man stets, ob der Preis inklusive Papier gestellt ist oder nicht.

Bei lithographischen Arbeiten, sofern sie eine Handarbeit darstellen, läßt sich kein Einheitssatz für die Kalkulation feststellen. Man muß solche Arbeiten von Fall zu Fall veranschlagen lassen.

Photolithographische Übertragungen kosten etwa 2 bis $2^1/_2$ Pfg. pro □ cm. Herstellung zugehöriger Farbenplatten kann ebenfalls nur für jeden Einzelfall berechnet werden.

Ist eine Auflage geliefert, so lasse man sich die Steine gegen Bezahlung aushändigen oder man vereinbare eine bestimmte Aufbewahrungszeit, um nicht in Verlegenheit zu kommen, wenn eine Nachauflage gebraucht wird. Die Steine müssen gegen Beschädigung durch Feuersgefahr ꝛc. versichert werden.

7. Heliogravüren. Der Preis für Anfertigung von Platten schwankt zwischen 18 bis 20 Pfg. pro □ cm. Kleinere Platten, etwa in Kabinet-Größe (10×14,5 cm) und darunter werden durchschnittlich mit 40—45 Mk. pro Stück in Rechnung gestellt.

Abzüge in Lexikonformat kosten pro Stück ca. 20—23 Pfg. auf weißem Kupferdruck-Papier; Abdrücke auf China-Unterlage werden mit einem Aufschlag von ca. 35 % berechnet. Drucke auf Bütten- oder auf Japanpapier sind erheblich teurer. Der Schriftstich wird stets extra notiert. Es ist nicht üblich, Heliogravüreplatten an den Besteller auszuhändigen, sofern nicht eine gegenteilige Bestimmung zwischen dem Besteller und der ausführenden Anstalt getroffen ist.

Man vereinbare, daß alles vom Besteller eingesandte Material bei Lieferung der Bestellung auch mit zurückerfolge. Für wertvolle Originale vereinbare man einen bestimmten Preis, der bei Beschädigung oder Verlust zu zahlen ist.

Für den Nichtbruch von photographischen Negativen kann keine Anstalt Gewähr leisten, da das Glas (sog. Solinglas) gewöhnlich nicht eben, sondern sogar recht oft stark gekrümmt ist.

Werden bei einer Kunstanstalt photographische Aufnahmen bestellt, so kann die Auslieferung der Negative vom Besteller nicht verlangt werden. Die Anstalt darf dagegen ohne Erlaubnis des Bestellers keine Abzüge für anderweitige Zwecke fertigen.

Mit diesen kleinen Hinweisen möge unser Lehrgang der photomechanischen Reproduktion seinen Abschluß finden. Die genannten Preise sind überall durchschnittliche, also nicht als unbedingt maßgebend zu betrachten. Immerhin werden unsere Angaben — so hoffen wir bestimmt — dem Hersteller illustrierter Bücher nach mancher Richtung hin wertvolle Fingerzeige geben.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01311 8985